



FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA
CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS

NA LINHA DO FOGO: “A CENA DO ÓDIO” (1915),
DE JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS COMPARATISTAS SOB
ORIENTAÇÃO DA PROFESSORA DOUTORA FÁTIMA DE FREITAS MORNA

ALEXANDRA PAULA CERQUEIRA SOARES

Setembro 2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores do curso de Mestrado em Estudos Comparatistas – Ana Paula Laborinho, João Ferreira Duarte, Francesca Negro, Fátima de Freitas Morna, Helena Carvalhão Buescu, Herbert Marks – pela competência e dedicação demonstradas. Gostaria ainda de deixar expressa a minha gratidão aos professores de Licenciatura Alexandra Assis Rosa, Esperança Cardeira, John Walker, Manuel Gusmão e, particularmente, à professora Leonor Curado Neves. De facto, este pequeno estudo não teria sido possível sem as aulas iluminantes destes professores, especialmente sem as lições dadivosas de Fátima Freitas Morna, Helena Carvalhão Buescu e Manuel Gusmão. Agradeço, por último, o apoio do Centro de Estudos Comparatistas.

ÍNDICE

Introdução	4
Capítulo I – “A Cena do Ódio” na cena portuguesa	9
Capítulo II – “A Cena do Ódio” texto futurista?	32
Capítulo III – Do problema de sustentação do poema longo	58
Capítulo IV – Princípios organizadores da composição	83
Conclusão	104
Bibliografia	107

“Fui eu que descobri, no recesso duma cana,
a nascente furtiva do fogo, que aos homens se revelou
mestra de todas as artes e recurso inestimável.”
Ésquilo, *Prometeu Agrilhoado*, 109-111.

“E foi terrível isto de viver o que há-de vir
entre os que apenas usam o que ainda há.
Era como se tivessem apostado todos
em não me deixarem chegar
ao que eu andava a sonhar.
Enquanto pude fiz-me louco medido,
destes que andam à solta
sem ser preciso encerrá-los.
Encontrei exactamente a medida de escapar à medida deles
e sem estragar a medida de ninguém.”
José de Almada Negreiros, “As Quatro Manhãs”

INTRODUÇÃO

O percurso artístico de José Sobral de Almada Negreiros (São Tomé, 1893-Lisboa, 1970) é atípico no sentido em que a sua energia criativa não se concentra, como é comum, em uma, em duas ou até em três formas de expressão artística, mas antes se multiplica, como um feixe de luz que atravessa um poliedro¹ cristalino e se projecta em todas as direcções, em vários *media*. Ao megalómano projecto de (não-)vida de Fernando Pessoa, que se propôs ser “toda uma literatura”², Almada Negreiros respondeu com um desígnio ainda mais vasto: ser todas as artes. Durante as quase oito décadas em que viveu, José de Almada Negreiros assinou caricaturas, desenhos, poemas, pinturas, manifestos, peças de teatro e até o único romance – *Nome de Guerra* – da geração que foi baptizada com o nome da revista que em 1915 publicava no seu primeiro número obras tão inusitadas como o drama estático “O Marinheiro”, de Pessoa, o poema “7”, de Mário de Sá-Carneiro, ou a “Ode Triunfal”, do heterónimo Álvaro de Campos. A sanidade do meio intelectual aburguesado da Lisboa de 1915 não tardou em classificar os seus colaboradores de “poetas paranóicos”, na voz do eminente Doutor Júlio Dantas, nem em rotular os poemas como “literatura de manicómio”³. À época, esta literatura “excêntrica” só poderia ser entendida pelo pequeno meio literário lisboeta como sintoma da loucura e da degenerescência dos seus autores. Contudo, tão forte foi a curiosidade pelos escritos dos “loucos de manicómio” que a primeira edição de *Orpheu* se esgotou em duas semanas, contrariando todas as expectativas.

A publicação dessa revista reveste-se de toda a importância, não só porque assinala o início do movimento modernista em Portugal e porque dá a conhecer duas

¹ Lima de Freitas, “Prefácio”, José de Almada Negreiros, *Ver*, p. 11.

² Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 98.

³ *Vide A Capital*, 30 de Março de 1915, p. 1.

vozes singulares no panorama da literatura mundial – Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro –, mas também porque marca o (re)encontro das artes e das letras em Portugal, assim como um momento de relativa sincronia estética com os países europeus, concretamente com os movimentos de vanguarda histórica, mesmo que os textos publicados em *Orpheu* não pertençam na sua totalidade à literatura de vanguarda.

Para o n.º 3 de *Orpheu* estava prevista a publicação de “A Cena do Ódio” (este sim, um texto de vanguarda), do jovem desenhador José de Almada Negreiros, que tinha publicado em *Orpheu I* um conjunto de pequenas prosas intitulado “Frizos”. Por complicações de várias ordens (sobretudo financeiras), a edição de *Orpheu 3* foi sucessivamente adiada, de modo que os textos apenas foram impressos para provas tipográficas. “A Cena do Ódio” ficou, assim, votada ao silêncio, até que em 1923 José Pacheco, colaborador de *Orpheu*, publica n’*A Contemporânea*⁴ uma versão parcial do grito de “raiva atávica” (“CO”, 57⁵) dirigido a todos os estratos da sociedade portuguesa e à civilização ocidental. Só em 1958 o público tem acesso a uma versão integral d’“A Cena do Ódio”, publicada pela mão de Jorge de Sena, que a recolhe e a apresenta na antologia *Líricas Portuguesas*.

As circunstâncias históricas do “poema desbaratado que foi escripto durante os três dias e as três noites que durou a revolução de 14 de Maio de 1915”⁶ explicam em parte o seu grau de violência. O “efeito de murro no estômago”, ou de “bofetada na cara” que este texto provoca é, em parte, uma repercussão desse conflito armado, como é, em parte, um contra-ataque às acusações de loucura lançadas pelos seus contemporâneos. Por outro lado, “A Cena do Ódio” é uma peça de vanguarda onde

⁴ Edição em separata d’*A Contemporânea*, n.º 7, Janeiro de 1923.

⁵ As citações d’“A Cena do Ódio” serão indicadas pela abreviatura “CO”, seguida da identificação do(s) número(s) do(s) verso(s).

⁶ “Separata”, *A Contemporânea*, n.º 7, p. 3.

desaguam várias das suas correntes. O seu efeito de choque está, portanto, directamente ligado à insubordinação a normas sociais e estéticas.

Este poema representa, antes de mais e à semelhança de “Song of Myself”, de Walt Whitman, o canto do eu, de um eu arrebatado pela plenitude do desejo e do poder de ser o próprio, que a mediocridade e bestialidade do outro, do imbecil maníaco das “Invenções e das Descobertas” (“CO”, 87), não deixava ser. O texto em cena propõe, portanto, um novo paradigma de ser humano, cuja matriz é identificável no “super-humano” encarnado no “génio de Zaratustra” (“CO”, 9), de Nietzsche.

O efeito de absoluto estranhamento que advém da leitura ou da representação d’“A Cena do Ódio” deve-se, segundo penso, quer ao seu cariz radicalmente subversivo, quer ao seu hibridismo genológico – poema? peça de teatro? sermão? (anti-)épico? “Poema performance”⁷ na expressão de Celina Silva, ou “palco de palavras”⁸ em que se jogam diferentes modalidades da arte, este longo poema é um híbrido literário e inter-artes. Em concreto, as artes pictóricas encontram-se no visualismo e na plasticidade da expressão verbal, na concisão, acutilância e humor próprios da caricatura e do *cartoon*, assim como na própria organização do poema e no recurso a algumas técnicas que parecem ter migrado das artes plásticas para a arte da palavra, nomeadamente a *collage* e a justaposição de imagens. Técnicas, saberes, procedimentos e formas de representação oriundos de diferentes áreas artísticas extravasam o que tradicional e normalmente seria considerado o território próprio de cada arte. Por isto, uma das grandes questões que as obras de Almada Negreiros, por regra, levantam é a da inexistência de delimitações de várias ordens nos fenómenos estéticos.

Natural é que as suas produções reflectam o “polimorfismo” da sua identidade artística, assinalado num artigo crítico de Fernando Pessoa que se refere à primeira

⁷ Celina Silva, *Almada Negreiros, a busca de uma poética da ingenuidade*. p. 146.

⁸ Gustavo Rubim, “Palcos de Palavras: a cena da escrita na poesia de Almada Negreiros”, *Colóquio/Letras*, n.º 149/150, pp. 49-58.

exposição individual de Almada, em 1913 – “As Caricaturas de Almada Negreiros”. O primeiro título publicado é motivado, precisamente, por uma relação de proximidade com as artes plásticas: “Frizos”. Trata-se de uma analogia entre o tipo de composição usado nesses textos e nos frisos. Caso paradigmático deste aspecto de contaminação inter-artes é representado pela escrita do romance *Nome de Guerra*, onde o olhar de cenógrafo, bailarino, desenhador e pintor subjaz às descrições e apreciações críticas do narrador. Não menos notórios são os casos de *A Engomadeira*, publicada em 1917, de “Saltimbancos (contrastes simultâneos)”, publicado também em 1917, no *Portugal Futurista*, e de *K4 O Quadrado Azul*, do mesmo ano. Estes textos são obras ímpares na relação que estabelecem com as artes pictóricas, em especial com o Cubismo.

As afinidades d’“A Cena do Ódio” com as artes pictóricas constituem o cerne do último capítulo deste estudo. Antes, procura-se contextualizar o poema no panorama estético que lhe era contemporâneo e esboçar alguns pontos de contacto com os movimentos de vanguarda do primeiro quartel do século XX. Já no terceiro capítulo, tenta-se problematizar a questão da sustentação do poema longo, partindo da afirmação categórica de Edgar Allan Poe de que um poema longo não existe.

A importância desta “peça maior do modernismo português”⁹, que me foi apresentada nos Seminários de Literatura Portuguesa leccionados pela professora Fátima Freitas Morna, e o facto de ser pouco conhecida explicam a necessidade de desenvolvimento de estudos que contribuam para a sua exploração. As inter-relações do texto com outras obras literárias, o diálogo que estabelece com autores da geração de Almada, a presença única e irrepetível de processos e de aspectos das artes pictóricas, assim como os vários pontos de contacto com várias estéticas vanguardistas fazem d’“A Cena do Ódio” um lugar particularmente pertinente para os estudos comparatistas. Por

⁹ Celina Silva, *op. cit.*, p. 146.

outro lado, a escolha deste texto como tema de dissertação deriva da grande intensidade e da absoluta singularidade que comunica.

CAPÍTULO I – “A CENA DO ÓDIO” NA CENA PORTUGUESA

“Sei uma coisa muito importante:
a quem me faz mal, respondo-lhe
com terríveis ofensas.”

Arquíloco, (frg. 126 West)

“Oh! Se eu soubesse que o Inferno
não era como os padres mo diziam –
uma fornalha de nunca se morrer –
mas sim um Jardim da Europa
à beira-mar plantado...”

José de Almada Negreiros, “A Cena
do Ódio”, 411-415.

“A Cena do Ódio” deve ser perspectivada tanto no contexto dos movimentos estéticos de vanguarda internacional como na situação histórico-literária nacional, uma vez que a explosão de “Raiva atávica” (“CO”, 57) expressa pela sátira e pelo insulto é dirigida não só à burguesia e à intelectualidade europeias, mas sobretudo e em maior grau de intensidade ao “desacreditado burguês apinocado / da rua dos bacalhoeiros do meu ódio” (“CO”, 426-427). Múltiplas e variadas são as referências textuais, explícitas e implícitas, que apelam ao imaginário mítico, histórico e popular português e que apontam até para cenários lisboetas facilmente identificáveis, ou para acontecimentos históricos ainda vivos na memória dos portugueses das primeiras duas décadas do século XX: “Fuas” (“CO”, 25), “Távoras” (“CO”, 57), a anti-épica referência aos Descobrimentos nos versos 76-81, “Mendes e Possidónios” (“CO”, 115), “Fado” (“CO”,

195), “açorda” (“CO”, 212), “carretas da Voz do Operário” (“CO”, 215), “campinos” (“CO”, 222), “Lezírias” (“CO”, 223), “Loures” (“CO”, 225), “varinas” (“CO”, 226), o “verde” e o “vermelho” da bandeira nacional nos versos 230-231, “Avenida” (“CO”, 238), “Rilhafoles” (“CO”, 269), “Portugal” (“CO”, 302, 308, 490), “o mártir São Sebastião” (“CO”, 317), “Camões” (“CO”, 319, 320, 347), “rua dos bacalhoeiros” (“CO”, 327), “Felicidade” (“CO”, 328), “*Orpheu*” (“CO”, 341), “Cesário, Antero” (“CO”, 350), “cunhas pró Cunha” (“CO”, 378), “Felisberta” (“CO”, 382), “Boa-Hora” (“CO”, 398), “Coliseu” (“CO”, 427), “broa” (“CO”, 436) e “D. Duarte” (“CO”, 606), entre outras. Referentes culturais, mitos, personagens e acontecimentos da história nacional, topónimos e antropónimos transportam o leitor para o cenário do ódio: “a pátria onde Camões morreu de fome / e onde todos enchem a barriga de Camões!” (“CO”, 319-320). Mas se o “[...] Jardim da Europa / à beira-mar plantado” (“CO”, 314-315) é o alvo para que apontam os mais acérrimos ataques d’“A Cena do Ódio”, ao continente europeu e aos representantes da civilização a que se convencionou chamar civilização ocidental moderna também não são poupadas críticas mordazes, como tentarei deixar explícito mais adiante neste estudo.

Assim, antes de problematizar a filiação d’“A Cena do Ódio” nos movimentos de vanguarda estética que surgem nas primeiras duas décadas do século XX um pouco por todo o continente europeu (Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Vorticismo e Dada, por exemplo), em particular no Futurismo, estética com que o poema estabelece grande afinidade, deve-se perspectivá-lo a partir do cenário mais restrito do aparecimento da revista *Orpheu* e da sua recepção, registada em vários artigos da imprensa portuguesa por altura da publicação dos seus dois números¹⁰ (*Orpheu 1* foi

¹⁰ “Estão registados oitenta e nove artigos e alusões [a *Orpheu*], sendo sessenta e oito referentes ao primeiro número e vinte e quatro referentes ao segundo número. Todos os jornais de Lisboa se lhe referiram, como também jornais do Porto e de Coimbra, alguns da província, dois da Galiza e um do Brasil.” Maria Aliete Galhoz, “Introdução”, *ORPHEU 2*, p. VII.

posto à venda a 25 de Março de 1915 e *Orpheu* 2 a 28 de Junho do mesmo ano), sobretudo porque em vários momentos do texto o sujeito polimórfico d’“A Cena do Ódio” se identifica como poeta e, mais concretamente, como colaborador de *Orpheu*.

Refiro-me, em particular, ao início da segunda estrofe

Ladram-Me a Vida por vivê-La¹¹
e só Me deram Uma!
Hão-de lati-La por sina!
Agora quero vivê-La!
Hei-de poeta cantá-La em Gala sonora e dina!

à estrofe XXIII d’“A Cena do Ódio”

Tu arreganhas os dentes quando te falam d’*Orpheu*
e pões-te a rir, como os pretos, sem saber porquê.
E chamas-me doido a Mim
que sei e sinto o que Eu escrevi!
Tu que dizes que não percebes;
rir-te-ás de não perceberes?

e à interpelação directa “Pra que me chamavas doido / quando eu m’enjoava de ti?” (“CO”, 570-571). De facto, tanto o início da segunda estrofe como toda a estrofe XXIII e ainda a ostensão deíctica das expressões “E eu vivo aqui desterrado e Job” (“CO”,

¹¹ é de notar a repetição anafórica do morfema “-La” nesta estrofe, que, de certa forma, mimetiza o acto de cantar enunciado no verso 15; “lá” é também a nota primordial da escala musical, a nota a partir da qual se afina os instrumentos. Verifica-se, portanto, uma consonância entre enunciação e enunciado no texto. O mesmo processo pode ser identificado, de novo, no v. 21 – “Hei-de bombo rufá-La pompa de Pompeia” –, onde o bombo é nomeado e ouvido através da repetição dos sons consonânticos oclusivos [b] e [p] aliados à repetição da vogal nasal [õ]; o efeito sonoro é, pois, o do bombo, instrumento de percussão que marca o ritmo ou o andamento de uma composição musical e que surge associado, em vários tempos e diferentes geografias, aos ritos de batalha. Acrescente-se ainda que o jovem José de Almada Negreiros integrou a banda do colégio de Jesuítas que frequentou dos seis aos onze anos de idade e que teria, portanto, algum conhecimento técnico e performativo de música.

133), “E eu vivo aqui sepultado vivo” (“CO”, 135), “por isto de eu viver aqui em Portugal” (“CO”, 308) remetem-nos para o contexto de recepção da revista *Orpheu*. A forma verbal no presente do indicativo – “Ladram-Me” – indica, precisamente, o decorrer presente da acção. “lati-La”, forma verbal do mesmo campo semântico de “ladrar” (e que constitui um desdobramento desta), a expressão “arreganhas os dentes”, assim como o desígnio expresso nos versos 103-104 – “Hei-de morder-te a ponta do rabo / e pôr-te as mãos no chão, no seu lugar!” – referem-se caricaturalmente às reacções do público burguês e da imprensa suscitadas pelas composições poéticas publicadas em *Orpheu*. Estas formas constituem-se como análogos textuais de uma conhecida caricatura de José de Almada Negreiros que ilustra “O suposto crime do «Orpheu»: uma entrevista” (artigo publicado em *O Jornal* a 13 de Abril de 1915), ou, se preferir, como casos de tradução inter-semiótica (ecphrasis, neste caso) dentro da produção artística do mesmo autor.

Com efeito, nesse desenho estão representadas em perfil duas figuras que se opõem: no lado esquerdo, a figura mítica de Orfeu, óbvio representante dos poetas de *Orpheu*, canta, sentado, ao som da sua lira; no lado direito, uma figura humana quadrúpede (o que constitui, por si só, um grotesco paradoxo) ladra a Orfeu, com a cauda rebaixada entre as patas traseiras (posição corporal que indica nos cães medo, ou submissão). Em contraste com a nudez da primeira figura, esta é representada com vários adereços que a distinguem como ser civilizado e pertencente à classe burguesa, ou, na expressão de Mário de Sá-Carneiro, à espécie dos “lepidopteros”: óculos, bigode, laço no colarinho branco, casaca e sapatos de tacão alto. Esta figura híbrida personifica o paradoxo implicado no conceito de civilização: sob a capa polida do homem civilizado, esconde-se o seu revés, a bestialidade, pois civilizar, ou cultivar é sinónimo de dominar e de violentar. Todo o processo de civilização implica, como Almada

denuncia, a barbárie¹². De facto, a bestialidade associada à civilização constitui-se n’“A Cena do Ódio” como um dos núcleos de ataque aos fundamentos da civilização burguesa, assunto que será retomado noutras páginas deste capítulo.

O burguês quadrúpede do desenho humorístico representa o Doutor Júlio Dantas¹³. Uma vez mais, encontramos correspondências desta caricatura n’“A Cena do Ódio”: o verso 355 – “O teu máximo é ser besta e ter bigodes” – tem, no manuscrito da “CO”, uma variante que corrobora as correspondências temáticas entre a caricatura pictórica e a caricatura verbal – “o teu máximo é ser Dantas ou ter bigodes”¹⁴.

Júlio Dantas (1876-1962), que, além de médico, historiador, poeta, dramaturgo e académico, era colaborador assíduo de certas publicações periódicas da imprensa lisboeta (por exemplo, da *Ilustração Portuguesa* e, posteriormente, do jornal diário *A Capital*), assina na *Ilustração Portuguesa* um ataque desleal aos poetas de *Orpheu*, apelidando-os de “Poetas-paranoicos”¹⁵. O cronista caracteriza as composições publicadas nessa “revista literária” (*Orpheu*) como extravagantes e incoerentes. De seguida, critica a imprensa por dedicar a tal publicação “artigos de duas colunas, – na primeira página”, em vez de a receber “Com o silêncio que merecia” ou “Com as duas linhas indulgentes e discretas que é de uso consagrar às singularidades literárias de todos os moços”, facto que, segundo a douta opinião de Júlio Dantas, constituiu “tão extraordinário réclame, que a primeira edição esgotou-se e já se está a imprimir a

¹² Sobre a problemática dos conceitos de civilização e barbárie, leia-se Edgar Morin, *Culture et barbarie européennes*, Michel Foucault, “Il faut défendre la société”, *Dits et écrits 1954-1988*, vol. 3, pp. 124-130, e também a tese VII de Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History”, *Illuminations*, pp. 253-264.

¹³ Cf. *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, n.º 41. *Vida y obra del Portugués José de Almada Negreiros (1893-1970)*, p. 21.

¹⁴ Vide José de Almada Negreiros, *Poemas*, p. 271.

¹⁵ É este o título (destacado a negrito) da secção da “Crónica” que se refere, sem os nomear, aos colaboradores de *Orpheu*. Vide “Crónica” da *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, n.º 477, 19/04/1915 (acesso on-line através do sítio da Hemeroteca Digital de Lisboa: < http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1915/N478_master/N478.pdf>).

segunda”¹⁶. Em consequência disto, ter-se-ia causado “uma injustiça fundamental” que favoreceria uma “seleção [sic] [literária] invertida”. Tais considerações revelam e relevam a aparente preocupação de que “os moços” lhe retirassem o protagonismo e o prestígio literário que granjeava à época, pelo menos em certa imprensa de que era assíduo colaborador¹⁷.

O “artigo de duas colunas na primeira página” a que Dantas e Pessoa se referem está impresso n’*A Capital*, dia 30 de Março de 1915, com o título “LITTERATURA DE MANICOMIO – OS POETAS DO «ORPHEU»”. Nos subtítulos do artigo surge o nome Júlio Dantas como estudioso científico dos casos de loucura e paranóia evidenciados nas composições poéticas dos moços de *Orpheu*. O artigo termina com um provocante apelo a Júlio de Matos. Aparecem citações de vários poemas de Mário de Sá-Carneiro, assim como a transcrição integral do 7, e de Álvaro de Campos, o mais atacado, fragmentos das duas composições publicadas em *Orpheu 1*, “Opiário” e “Ode Triunfal”. Acerca de Álvaro de Campos, lê-se:

[...] o sr. Alvaro de Campos, se afasta n’uma das suas composições, a *Ode triunfal*, dos processos dos seus camaradas e canta as coisas menos delicadas e menos poeticas dos nossos tempos em espantosas expressões verbaes por vezes pornographicas ...

e noutro parágrafo:

¹⁶ A mesma opinião é partilhada por Fernando Pessoa, que, a 4 de Abril de 1915, escreve a Armando Côrtes-Rodrigues:

“Ontem deitei no correio um *Orpheu* para si. Foi só um porque podemos dispor de muito poucos. Deve esgotar-se rapidamente a edição. *Foi um triunfo absoluto*, especialmente com o reclame que *A Capital* nos fez com uma tarefa na 1.ª página, um artigo de duas colunas. [...] Naturalmente temos que fazer 2.ª edição. «Somos o assunto do dia em Lisboa»; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente – mesmo extra-literária – fala no *Orpheu*. [...] O escândalo maior tem sido causado pelo 16 do Sá-Carneiro e a *Ode Triunfal*. Até o André Brun nos dedicou um número das *Migalhas*.” Fernando Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, p. 161.

¹⁷ Vide, por exemplo, *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, n.º 482 (17/05/1915), p. 34, e *A Capital: Diário Republicano da Noite*, n.º 1674, 3/04/1915, p. 1.

O poeta Alvaro de Campos, que se confessa morfinómano, n'uma longa poesia das mais compreensíveis e que se intitula Opiario, fornece-nos interessantes notas autobiográficas.

A inimizade entre Dantas e “os de *Orpheu*” está documentada e, ao contrário do que se pensa, é anterior à publicação da revista. Já em 1913, em carta endereçada a Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa se referia depreciativamente a Júlio Dantas¹⁸ e em 1915, indignado com o conteúdo de um discurso que tematizava a literatura portuguesa lido pelo senhor Oliveira Lima perante a “British Royal Society of Literature”, escreve a William Bentley:

Mr. Dantas does not write literature, and his attitude, either towards the past, or towards any other thing, has no importance at all; the kindest thing that can be done to him is to suppose he does not exist. To mention him in a paper on Portuguese literature is to stand self-accused of incompetence and critical incapacity.¹⁹

Por seu lado, e ainda em 1911, o autor de “A Cena do Ódio” ilustrava uma paródia ao soneto “A Liga da Duquesa”, de Júlio Dantas (paródia que é retomada, mais tarde, no *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* – “O DANTAS PESCA TANTO DE POESIA QUE ATÉ FAZ SONETOS COM LIGAS DE DUQUESAS”): “A caixa de rapé do prior”, assinado por José Brandão²⁰.

Na perspectiva dos poetas de *Orpheu*, Dantas representava o “passadismo” (tradução de “*passatista*”, expressão com conotação insultuosa dos futuristas italianos), ou seja, a incapacidade de inovar literariamente, a impotência artística patente na repetição de formas literárias gastas e na expressão de uma sensibilidade estética

¹⁸ Vide Fernando Pessoa, *op. cit.*, pp. 101-102.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 196.

²⁰ Gregory McNab, “Sobre duas «intervensões» de Almada Negreiros”, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 35, Janeiro 1977, p. 32.

obsoleta, espartilhada numa roupagem literária presa ainda a modas literárias do século XIX, ou mesmo anteriores. Certamente por ter estado ligado à Real Academia das Ciências e a instituições estatais como a Assembleia Parlamentar ou a Guarda Nacional Republicana, por ser figura reconhecida pela exposição pública que de si mesmo fazia, por assumir esse espírito que, embora retrógrado, continuava a dominar o panorama das artes em Portugal e, sobretudo, por ocupar um território artístico em que Almada estava particularmente interessado – o teatro – e que integrava já em 1915 com a encenação do bailado “O Sonho da Rosa” nos jardins do Palácio Condes de Castelo Melhor, o eminente literato tornou-se num alvo fácil para os jovens poetas que pretendiam instaurar um novo paradigma literário. Deste modo, Dantas torna-se sinónimo do adversário por excelência, do “ex-libris” do inimigo em arte, de modo especial para José de Almada Negreiros, que contra ele vociferou o *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, texto que pode ser considerado em vários aspectos como parente próximo d’“A Cena do Ódio”.

Para renovar o gosto literário do público, para educá-lo nas modernas sensibilidades estéticas europeias e no espírito cosmopolita de *Orpheu*²¹, para acordar os portugueses para o século XX, era necessário, primeiro, derrubar os representantes da velha geração. Não admira, pois, que em 1916 José de Almada Negreiros tenha assinado o hoje célebre²² *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* (escrito em 1915, como reacção à peça de Júlio Dantas estreada nesse mesmo ano, *Sóror Mariana*) identificando-se como “poeta de *Orpheu* | Futurista e tudo”. O *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* e “A Cena do Ódio” fazem parte de um conjunto de textos que têm sido agrupados sob a designação de “textos de intervenção”, na medida em que visam derrubar poderes

²¹ “Enfim, foram estas as duas características mais importantes de *Orpheu*: portuguesa e europeia.” José de Almada-Negreiros, “Um aniversário de *Orpheu*”, *Obras Completas*, vol. V – *Ensaio*, p. 63.

²² Recordemos a importância da exímia leitura de Mário Viegas do *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, transmitida pela RTP, para a divulgação deste texto.

instituídos e intervir no sentido de alterar determinada situação que se considera indesejável. Assistimos, assim, no Portugal da segunda década do século XX ao que se poderia designar como uma reedição em pequena escala da querela entre antigos e modernos, que contava já com alguns episódios na literatura portuguesa, nomeadamente a questão do “Bom senso e do bom gosto” protagonizada por Antero de Quental, representante da geração de 70, e pelos representantes da geração anterior, de que fazia parte António Feliciano de Castilho.

O tom inflamado e fortemente agressivo do poema, impresso no número 3 de *Orpheu* (o número que não houve) e dedicado a Álvaro de Campos, embora derive de uma atitude hostil ao público própria dos movimentos de vanguarda (ilustrada, por exemplo, no título do manifesto dos futuristas russos “Uma bofetada na cara do gosto público”²³) e ainda que devedor do cariz incendiário dos manifestos futuristas, deve, em primeiro lugar, ser entendido como reacção, ou contra-ataque, às acusações de loucura, excentricidade e paranóia difundidas pela imprensa²⁴. “A Cena do Ódio” constitui-se, portanto, em parte, como defesa dos de *Orpheu* perante os outros, os que tinham uma concepção ultrapassada do que deveria ser a literatura no século XX e que davam continuidade às formas de fazer e de dizer próprias dos paradigmas literários do Romantismo e do Realismo.

De facto, o motivo do ódio que domina esta extensa composição é expresso na primeira parte do poema, marcada por uma reiterada afirmação ontológica na primeira pessoa, pela oração subordinada causal: “e odeio tudo o que não Me é por me rirem o Eu!” A causa do ódio fica ainda mais clara se invertermos a ordem desta frase e se a

²³ Publicado em 1913, este manifesto foi subscrito pelos artistas russos Kruchenykh, Khlebnikov, David Burliuk e Mayakovsky.

²⁴ “Um crítico historiando ORPHEU diz acertadamente não ter havido noutros países similar da violência com a qual eclodiu entre nós a vanguarda da modernidade. Não viu o crítico que a violência já era resposta? Resposta à pretensa intrusão da nossa exclusão ORPHEU? // Medite-se essa violência na «apagada e vil tristeza» onde é necessário morrer primeiro para ser ouvido depois.” José de Almada-Negreiros, “3 (três) vocábulos perjurativos [sic] em dias do «Orpheu»”, *Obras Completas, vol. VI – Textos de Intervenção*, p. 195.

reescrevermos na forma seguinte: “É por me rirem o Eu que odeio tudo o que não me é!” Atacados por todas as frentes na imprensa e sem outros meios defensivos para além dos recursos próprios das suas produções artísticas, os poetas de *Orpheu* foram postos a ridículo. Investindo-se do papel de “desforra-dor” (“CO”, 682), José de Almada Negreiros encena este “inferno a arder” do seu cantar (“CO”, 6) em máscara polifacetada, num número de saltimbanco cuspidor de fogo sobre os fundamentos e valores em que a crítica e a sociedade burguesas do Portugal de inícios de Novecentos se apoiavam – a fé e a moral cristãs, a família, o nacionalismo, o militarismo, o academismo, o positivismo histórico-científico –, desvalorizando figuras instituídas da arte:

Olha Hugo! Olha Zola! Cervantes e Camões,
e outros que não são nada por te cantarem a ti!

Olha Nietzsche! Wilde! Olha Rimbaud e Dowson!

Cesário, Antero e outros tantos mundos!

Beethoven, Wagner e outros tantos génios
que não fizeram nada,
que deixaram este mundo tal qual!

(“CO”, 347-353)

e parodiando alguns dos monumentos basilares do Cânone Ocidental – *Os Lusíadas*²⁵, a *Bíblia*²⁶ e *A Divina Comédia*²⁷.

²⁵ a paródia ao grande monumento da literatura portuguesa está presente no verso 15 – “Hei-de poeta cantá-La em gala sonora e dina!” (note-se a selecção de uma forma arcaizante, em vez do uso da forma moderna, “digna”) –, que se constitui como alusão aos seguintes versos dos *Lusíadas*: “Que eu canto o peito ilustre lusitano” (*Os Lusíadas*, Canto I, estrofe III); “Dai-me agora um som alto e sublimado / Um estilo grandíloquo e corrente” (*Os Lusíadas*, Canto I, estrofe IV) e “Dai-me uma fúria grande e sonora” (*Os Lusíadas*, Canto I, estrofe V); mas a crítica a *Os Lusíadas* é mais feroz na estrofe V, na medida em que destrói, por inversão, o valor épico dos feitos dos portugueses:

Tu que descobriste o cabo da Boa-Esperança
e o Caminho-Marítimo da Índia
e as duas Grandes Américas,

A paródia, ou a alusão paródica que Almada faz a certos monumentos do cânone literário ocidental é parte integrante de um objectivo mais profundo de feroz ataque aos pilares sobre que assenta o edifício da cultura ocidental e às estruturas mentais que sustentam e justificam essa cultura e a sua suposta superioridade. A desconstrução e a subversão são procedimentos estratégicos ao serviço do ataque à normalidade burguesa. Neste sentido, procura-se desmascarar, ou pôr a nu a face obscura da civilização, a fim de desacreditá-la. Assim, o leitor é confrontado com a denúncia de um passado tenebroso ligado à expansão da cultura ocidental – “Sou rasto espezinhado d’Invasores / que cruzaram o meu sangue, desvirgando-o.” (“CO”, 55-56), “competência de relógio d’oiro / e correntes com suores do Brasil” (“CO”, 130-131), “Hei-de reconstruir em ti a escravatura negra!” (“CO”, 689) –, bem como com a acusação de desumanização e barbárie ligadas à civilização ocidental moderna e contemporânea – “Tu, que aperfeiçoas a arte de matar...” (“CO”, 75); “E vós ó gentes que tendes padrões / autómatos do dono a funcionar barato!” (“CO”, 243-244), “Desuniversidadiza-te da

e que levaste a chatice a estas terras
e que trouxeste de lá mais Chatos pr’aqui
e qu’inda por cima cantaste estes Feitos... (“CO”, 76-81)

²⁶ são muitas as referências ao livro sagrado da religião católica: a primeira referência paródica encontra-se no verso 4, e constitui-se como uma subversão, pois no *Êxodo* a vara de Moisés é um sinal de manifestação do poder de Deus, enquanto n’“A Cena do Ódio” a vara se transforma num instrumento de Satanás, o opositor de Deus; no verso seguinte, “o castigo das serpentes” (isto é, o pecado original punido com a expulsão do Paraíso descrito no *Génesis*) é “riso nos dentes” (outra subversão); encontramos no “Dilúvio Universal sem Arcas de Noé” (“CO”, 35) outra referência paródica ao *Génesis*, embora a referência mais blasfema se relacione com a criação do Homem descrita no primeiro livro da *Bíblia* (*Génesis*, 2:7), no que se constitui como uma reescrita desse episódio bíblico:

Quanto mais penso em ti, mais tenho Fé e creio
que Deus perdeu de vista o Adão de Barro
e com pena fez outro de bosta de boi
por lhe faltar o barro e a inspiração!
E enquanto este Adão dormia
os ratos roeram-lhe os miolos,
e das caganitas nasceu a Eva burguesa! (“CO”, 334-340)

De referir, ainda, são as alusões ao *Apocalipse* (por exemplo, no verso 19, “Hei-de trovão-clarim levá-La Luz”, e na expressão “O Século-dos-Séculos virá um dia”, verso 98), assim como “as sete pragas sobre o Nilo” do refrão, que no *Êxodo* (7:14-11:10) não são sete, mas dez – a praga de sangue, de rãs, de mosquitos, de moscas, a praga sobre o gado, a praga das chagas, a do granizo, a dos gafanhotos, a da escuridão e a praga da morte dos filhos mais velhos dos egípcios.

²⁷ a referência mais óbvia a *A Divina Comédia* encontra-se no verso 729 – “esse Inferno de Dante por cantar”. Os versos 58-59 constituem-se como paródia à figura do Cerbero de *A Divina Comédia* – “A podenga do Limbo mordeu raivosa / as pernas nuas da minh’Alma sem baptismo ...”.

doutorança da chacina, / da ciência da matança!” (“CO”, 270-271). Afinal, as Descobertas dos portugueses, a expansão ultramarina da cultura europeia iniciada pelos povos ibéricos e as invenções decorrentes do desenvolvimento das ciências e das tecnologias não parecem ter tido outros resultados além da globalização da chatice e da multiplicação dos chatos (parasitas públicos):

Tu que descobriste o cabo da Boa-Esperança
e o Caminho-Marítimo da Índia
e as duas Grandes Américas,
e que levaste a chatice a estas terras
e que trouxeste de lá mais Chatos pra’ aqui
e qu’inda por cima cantaste estes Feitos...
Tu, qu’inventaste a chatice e o balão,
e que farto de te chateares no chão
te foste chatear no ar
e qu’inda foste inventar submarinos
pra te chateares também por debaixo d’água ...
Tu, que tens a mania das Invenções e das Descobertas
e que nunca descobriste que eras bruto
e que nunca inventaste a maneira de o não seres...
Tu consegues ser cada vez mais besta
e a este progresso chamas Civilização!

(“CO”, 76-91)

O valor do conhecimento científico e dos avanços tecnológicos é totalmente invertido, uma vez que o “progresso” é posto ao serviço da “Negra” (“CO”, 272). Já os conceitos de cultura e de civilização são denunciados como um autêntico logro:

Ora bolas para os sábios e pensadores!

Ora bolas pra todas as épocas e todas as idades!

Bolas pròs homens de todos os tempos,

e prà intrujice da Civilização e da Cultura!

(“CO”, 510-513)

No fundo, trata-se de atacar os pútridos pilares que sustentam as ideologias da cultura e da civilização ocidental burguesa e de destruir a reputação dos seus representantes, a fim de propor um modo de estar no mundo alternativo ao *modus vivendi* que pauta a existência humana nas sociedades ocidentais modernas. O ascético desprendimento da vida em sociedade e o abandono da cidade (que é uma resposta ao “livro X” de *A República*, de Platão) ordenados na estrofe XXXIV são propostas de vias de purificação e de regeneração do indivíduo “ – Põe-te a nascer outra vez!” (“CO”, 646). Esta será, também, a moralidade do único romance de Almada, *Nome de Guerra*. A atitude iconoclasta vanguardista adoptada pelo jovem artista José de Almada Negreiros só à primeira vista pode parecer gratuita, uma vez que tem como teleologia cimeira o saneamento de um território artístico e intelectual:

PORTUGAL INTEIRO HÁ-DE ABRIR OS OLHOS UM DIA – SE É QUE A SUA
CEGUEIRA NÃO É INCURÁVEL E ENTÃO GRITARÁ COMIGO, A MEU LADO, A
NECESSIDADE QUE PORTUGAL TEM DE SER QUALQUER COISA DE
ASSEADO!²⁸

De um ponto de vista mais abrangente, a publicação de *Orpheu* foi parte de um movimento mais vasto de refundação da cultura portuguesa e da cultura europeia que implicava a destruição de ídolos, monumentos, elementos, valores e instituições que

²⁸ José de Almada-Negreiros, “Manifesto Anti-Dantas e por extenso”, *Manifestos e Conferências*, p. 16.

estavam associados à tradição cultural hegemónica instituída e que lhe davam continuidade. A rejeição da tradição, que se manifesta por negação do cânone e da herança cultural, por inversão das normas sociais e demonstração da hipocrisia a que obrigam, pela denúncia da barbárie e *nonsense* subjacentes às estruturas ideológico-culturais estabelecidas e pela total desvalorização dos seus representantes, afirma-se como condição necessária à renovação da sensibilidade e do gosto estéticos. Como escreve, a propósito de *Orpheu*, a poeta e artista plástica Ana Hatherly:

Os movimentos de vanguarda, que sempre põem em questão os valores culturais vigentes em determinado tempo em determinada sociedade, caracterizam-se, sobretudo modernamente, pela sua acção «terrorista»: são pequenos grupos de indivíduos vigorosos que não têm ao seu dispor as forças da organização dominante, o **statu quo** que sempre reage alarmado [...]. A intolerância, o extremismo que sempre exibem os movimentos de vanguarda nascem dos seus objectivos radicais, geralmente demolidores. Surgem quando uma viragem é necessária e a sua violência é sempre proporcional à anquilose e à degenerescência que combatem. A agressividade dos movimentos de vanguarda é o índice da sua marginalização necessária, garantia da sua não participação no poder que corrompe.²⁹

Em *Five Faces of Modernity*, Matei Calinescu distingue dois conceitos de modernidade³⁰ que, apesar de estabelecerem relações de mútua interferência, se combatem irredutivelmente: existe uma modernidade ligada à cultura burguesa e à perpetuação dos valores eleitos pela classe média que se caracteriza pela confiança no progresso e nos benefícios da ciência e da tecnologia, pelo culto da razão, por uma orientação dirigida para a vertente pragmática da existência e por uma cultura da acção

²⁹ Ana Hatherly, “O significado histórico do Orpheu (1915-1975)”, *Colóquio/Letras*, n.º 26, Julho de 1975, p. 7.

³⁰ Vide Matei Calinescu, “The two Modernities”, *Five Faces of Modernity*, pp. 41-58.

e do sucesso pessoal e material; a par dessa modernidade histórica, existe uma outra modernidade, entendida enquanto conceito estético e que se opõe ao conceito de modernidade histórica e burguesa:

By contrast, the other modernity, the one that was to bring into being the avant-gardes, was from its romantic beginnings inclined toward radical antibourgeois attitudes. It was disgusted with the middle-class scale of values and expressed its disgust through the most diverse means, ranging from rebellion, anarchy, and apocalypticism to aristocratic self-exile. So, more than its positive aspirations (which often have very little in common), what defines cultural modernity is its outright rejection of bourgeois modernity, its consuming negative passion.³¹

Cite-se, a propósito, Octavio Paz – “La oposición a la modernidad opera dentro de la modernidad. Criticarla es una de las funciones del espíritu moderno; y más: es una de las maneras de realizarla.”³² De acordo com Calinescu, e numa linha de pensamento semelhante à de Paz, é a modernidade estética, que se inicia com o Romantismo alemão e que apresenta um comportamento antagónico às normas da sociedade de filisteus, que está na génese dos movimentos de vanguarda do primeiro quartel do século XX.

A expressão “Vanguarda” tem uma origem exterior à esfera da estética; é uma palavra que é transferida do universo da guerra e que comporta uma metáfora militar: num campo de batalha, a vanguarda é a secção militar mais avançada, normalmente apoiada por artilharia pesada. Os movimentos de vanguarda caracterizam-se por se auto-proclamarem como momentos de radical ruptura com a tradição, embora, como Octavio Paz sublinhe, se inscrevam paradoxalmente numa tradição: a tradição da

³¹ *Idem, ibidem*, p. 42.

³² Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, p. 194.

ruptura³³. O tom iconoclasta e a atitude de vanguarda adotados por Almada Negreiros, assim como por outros membros da geração de *Orpheu* – Guilherme de Santa Rita, Amadeo de Souza Cardoso e Pessoa-Álvaro de Campos – justificam-se como necessários ao discurso de ruptura com um cenário social e estético em que não se enquadravam; não se trata de uma mera adoção de tendências vindas da Europa, mas, antes, da adaptação de uma atitude agressiva que serve os interesses de uma renovação sentida como vital.

A fim de aniquilar o inimigo, recorre-se n'“A Cena do Ódio” a uma estratégia de explosivo bombardeamento verbal das estruturas dessa super-estrutura ideológica e cultural que é a civilização ocidental moderna. Bombardeamento verbal, isto é, denúncia dos crimes da civilização e do burguês, bem como violência verbal expressa no tom gritado do texto, no insulto, na sátira, nas pragas e nos castigos. Intencionalmente, imagens de destruição total são chamadas à cena logo na primeira parte do texto e encontram-se em referências histórico-culturais como “Pompeia” (“CO”, 21), “Inferno a arder” (“CO”, 6), “Sodoma” (“CO”, 24) e “Dilúvio Universal”(“CO”, 35). Estas imagens de devastação servem o tom apocalíptico do texto e ilustram a necessidade de renovação expressa em várias obras e por vários autores do Modernismo (*The Waste Land*, de T. S. Elliot, por exemplo), mas que também está implicada nas inovadoras estéticas de representação pictórica (Fauvismo, Pointilhismo, Cubismo, Expressionismo Alemão, Futurismo, Abstraccionismo, por exemplo). Também a assumpção de figuras violentas por parte do sujeito d'“A Cena do Ódio”, inimigos da civilização de que se destacam os nomes horripilantes de Nero e de Átila, se alia à estratégia de ataque brutal.

³³ *Idem, ibidem*, p. 15.

É no contexto de escândalo causado pela publicação das composições que recorrem a expressões “pornográficas” de *Orpheu* que deve ser lido o verso inaugural do poema – “Ergo-Me Pederasta apupado d’imbecis”. Ao contrário dos “Dantas”, que subordinavam as suas produções literárias ao gosto do público burguês e que eram, por essa razão, aplaudidos, a atitude vanguardista despreza os aplausos do público e regozija-se com os apupos, sinal da má recepção da obra, o que atestaria a sua qualidade. O primeiro verso estabelece o tom e põe em acção o cenário de hostilidade dialéctica entre a primeira e a segunda pessoas do texto, entre sujeito e público, que caracteriza “A Cena do Ódio” e que a enquadra no cenário de vanguarda estética. A forma verbal de primeira pessoa “Ergo-me” é o equivalente textual e vocal de um gesto elevatório (lembremo-nos de que a voz é um dos componentes da expressão corporal e, portanto, uma extensão do corpo) que desloca o sujeito para uma posição de superioridade relativamente ao público, ou à segunda pessoa da enunciação textual. Esta superioridade (intelectual, sobretudo, mas também moral e perceptiva), que é afirmada reiteradamente e demonstrada ao longo de várias partes do texto, está assinalada graficamente pelo recurso ao uso anormal (que não segue a norma) de maiúscula na forma pronominal reflexa “-Me”, no determinante possessivo “Meu” e no pronome pessoal “Eu”. Já a inferioridade dos destinatários do texto está implícita no insulto inicial que lhes é dirigido – “apupado d’imbecis”. Pelo conteúdo agressivo e pela entoação ascendente que comportam, os primeiros versos têm inscrito um tom alto, violento, de declamação e, por consequência, só atingem a sua finalidade se forem ditos em voz alta. É como se o texto comportasse indicações cénicas. Ao nível da fonética, a primeira e a última sílabas de “imbecis” (de que as sílabas finais de “Meretriz” e de “ex-libris” constituem ecos) marcam o tom alto, por recorrerem a vogais classificadas na fonologia do

português como [+ alta]; simultaneamente, a nota “si”, que se ouve na última sílaba de “imbecis”, é a nota mais alta da escala musical ocidental.

Com a intenção de provocar o choque na moral e na mentalidade burguesas, o “Eu” em metamorfose contínua começa por se identificar como “Pederasta” para, no verso seguinte, se divinizar em “Meretriz”, numa claríssima subversão das normas sociais aceites. Estas duas *dramatis personnae*, elementos cénicos que indiciam o carácter essencialmente dramático do texto anunciado no título, são parte de uma série de máscaras que tem como função representar o anti-social, o anti-heróico, pelo que as cenas iniciais d’“A Cena do Ódio” se assemelham a um desfile carnavalesco de condenados ao inferno. Canta-se feitos anti-heróicos na voz de anti-heróis – “Hei-de Alfange-Mahoma / cantar Sodoma na Voz de Nero!” (“CO”, 23-24); “hei-de Átila, hei-de Nero, hei-de Eu, / cantar Átila, cantar Nero, cantar Eu!” (“CO”, 27-28) –, o que demonstra o cariz rizomaticamente anti-épico desta composição, que se opõe ao discurso épico e laudatório d’*Os Lusíadas*. A adopção destas vozes de invertidos (diferentes “avatares” do mesmo espírito anti-civilização), isto é, de personagens que ficaram registadas na história da civilização ocidental como inimigos da fé cristã (Átila ficou conhecido como “o flagelo de Deus”, Herodes é descrito nos *Evangelhos* como infanticida e responsável pela decapitação do apóstolo São João Baptista e Nero, por seu lado, ficou célebre por perseguir e assassinar cristãos e dele disse-se que se deleitava a tocar lira enquanto a cidade de Roma ardia – faz parte da estratégia geral de ataque aos fundamentos da civilização europeia moderna, como já foi escrito.

Em 1915 o Velho Continente estava imerso na “Grande Guerra”. De facto, a guerra é, como diz Almada no “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do séc. XX”, a “grande experiência” que marca traumáticamente a maior parte da população mundial na primeira metade do século XX. Com efeito, a (1.^a) “Grande Guerra” era o

assunto que maior número de páginas ocupava na imprensa portuguesa nessa data; na *Ilustração Portuguesa*, por exemplo, não faltavam ilustrações e fotografias de sangrentas cenas de guerra, notícias das últimas estratégias das hostes, dos seus novos aparelhos e das máquinas de guerra e instrumentos de morte produzidos pelos avanços científicos e tecnológicos postos ao serviço da guerra (era o caso dos “zeppelins” alemães, do gás mostarda, dos bombardeamentos aéreos, dos submarinos, das trincheiras e de múltiplas armas de fogo que os avanços científicos iam tornando cada vez mais mortíferas), acompanhadas de acusações de barbárie aos alemães. Como escreve Jean-Michel Rabaté, servindo-se, talvez, de uma imagem do romance *Cien Años de Soledad*, de Gabriel Garcia Marquez:

It is no accident that the theme of war ran like a red thread through most modernist masterpieces of the period, even if it was a war against oneself, within one poetic or novelistic subject, or within a European totality seen as a subject.³⁴

Não obstante, a referência ao “14 de Maio” (conflito político-militar que ocorreu em Lisboa e de que resultaram centenas de feridos e de mortos³⁵) n’“A Cena do Ódio”³⁶ assinala a inscrição deste texto numa situação de conflito armado nacional. É esse conflito sanguinário que “A Cena do Ódio” reflecte e é aos portugueses de todas as facções políticas que as acusações de barbárie são dirigidas em primeiro lugar. Tanto este grande poema do primeiro Modernismo português, como o único romance (se exceptuarmos *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro) produzido pela geração de *Orpheu*, *Nome de Guerra* (escrito em 1925, mas publicado tardiamente em 1938),

³⁴ Jean-Michel Rabaté, *1913 The Cradle of Modernism*, p. 164.

³⁵ Vide José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, VI vol., pp. 508-510.

³⁶ Na edição em separata de *A Contemporânea* (n.º 7, 1923) lê-se em epígrafe ao poema: “Excerptos de um poema desbaratado que foi escripto durante os três dias e as três noites que durou a revolução de 14 de Maio de 1915”.

reflectem intensamente essa experiência. Há mesmo n’“A Cena do Ódio” um painel, isto é, uma secção inteiramente dedicada a inverter a ideologia da guerra (a estrofe iniciada com a invectiva ao “roberto fardado”), que culmina com uma antecipação do fim do mundo (no que poderia ser uma arrepiante pré-visão da bomba atómica) e com o comentário irónico “(Há tanta coisa por fazer, Meu Deus! / e esta gente distraída em guerras!)” (“CO”, 305-306). Neste painel, o leitor é bombardeado com uma enumeração de instrumentos de morte; note-se a quantidade de vocabulário associado às armas e à guerra: “a espada de matar” (“CO”, 265), “Crueldade” (“CO”, 267), “chumbo” (“CO”, 268), “chacina” (“CO”, 270), “matança” (“CO”, 271), “extermínio” (“CO”, 288), “calibre” (“CO”, 289), “guilhotina” (“CO”, 290), “garrote” (“CO”, 291), “canhões” (“CO”, 292), “pistolas” (“CO”, 293), “espingardas” (“CO”, 294) e “bomba” (“CO”, 296 e 297). São palavras carregadas de sangue, que têm como função despoletar na memória do leitor uma série de imagens de conteúdo violento e que as conduzem à consciencialização da barbárie.

Os ataques desta extensa composição poética obedecem a uma lógica similar à do bombardeamento: fazer pontaria e disparar repetidamente, até desfazer os alvos. O texto opera, portanto, como se fosse uma metralhadora verbal – “verdadeira metralha de artilharia”, chama-lhe Ana Luísa Amaral num extraordinário estudo³⁷. Neste sentido, e para dar continuidade à analogia bélica, os pronomes “tu” e “vós” operam no texto como um gesto indicador e desempenham função análoga à de uma mira telescópica. Por outras palavras, os pronomes de segunda pessoa do singular e do plural na posição sintáctica de sujeito são formas linguísticas que pressupõem o gesto de apontar (ícone que surge no *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*) e que servem, igualmente, para distinguir e focar o objecto:

³⁷ Ana Luísa Amaral, “«A Cena do Ódio» de Almada-Negreiros e «The Waste Land» de T. S. Eliot”, *Colóquio/Letras*, nº 113, pp. 145-156.

Tu, que te dizes Homem! (“CO”, 67)

E tu, também, vieille-roche, castelo medieval (“CO”, 155)

E vós também, ó gentes de Pensamento, (“CO”, 173)

E vós também, teóricos-irmãos-gêmeos
do meu sentir internacional! (“CO”, 183-184)

E tu também, ó Beleza Canalha
co’a sensibilidade manchada de vinho! (“CO”, 191-192)

E tu também, ó Humilde, ó Simples! (“CO”, 208)

E vós varinas que sabeis a sal (“CO”, 226)

E vós também, ó moças da Província (“CO”, 229)

E tu também, ó mau gosto (“CO”, 232)

E vós ó gentes que tendes patrões,
autômatos do dono a funcionar barato! (“CO”, 243-344)

E vós também, nojentos da Política (“CO”, 255)

E vós também, pindéricos jornalistas (“CO”, 259)

E tu também, roberto fardado: (“CO”, 262)

E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessugo
meu descreditado burguês apinocado (“CO”, 325-326)

É, portanto, com este gesto vocal que o texto aponta para os inimigos, isto é, para os alvos do ódio. O próprio sistema de organização em classes sociais e profissionais é alvo do ódio. De notar a anáfora de “Tu, que” e da variante “Vós, que”, que remete para o discurso bíblico e que poderão constituir referência ao discurso moralizante dos *Sermões* de António Vieira. Depois da identificação do adversário a abater, há como que um tiro inicial, o arremessar de um insulto ou de uma acusação, seguido de demonstração, ilustração verbal, ou caricatura, seguidas e intensificadas por outras acusações e insultos, por um procedimento retórico de acumulação, que explodem,

como se de munições se tratassem, com os fundamentos basilares da cultura e da mentalidade burguesas:

E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessugo,
meu desacreditado burguês apinocado
da rua dos bacalhoeiros do meu ódio
co'a Felicidade em casa a servir aos dias!
Tu tens em teu favor a glória fácil
igual à de outros tantos teus pedaços
que andam desajuntados neste Mundo,
desde a invenção do mau cheiro,
a estorvar o asseio geral.
Quanto mais penso em ti, mais tenho Fé e creio
que Deus perdeu de vista o Adão de Barro
e com pena fez outro de bosta de boi
por lhe faltar o barro e a inspiração!
E enquanto este Adão dormia
os ratos roeram-lhe os miolos,
e das caganitas nasceu a Eva burguesa !

(“CO”, 325-340)

A estratégia de destruição pelo insulto atinge a sua força e expressão máximas na estrofe XXVII da “CO”:

Zut! bruto-parvo-nada
que Me roubaste tudo:
‘té Me roubaste a Vida
e não Me deixaste nada!
nem Me deixaste a Morte!

Zut! poeira-pingo-micróbio
que gemes pequeníssimos gemidos gigantes,
grávido de uma dor colossal!
Zut! elefante-berloque parasita do não presta!
Zut! bugiganga-celulóide-bagatela!
Zut! besta!
Zut! báculo!!
Zut! merda!!!

(“CO”, 404-416)

À onomatopeia “Zut!” (que mimetiza o som de um chicote, ou de um açoite), segue-se uma série de insultos compostos pela justaposição de vários nomes de conotação pejorativa em gradação crescente que termina na tripla exclamação “merda!!!”. O processo de intensificação do ódio é conseguido por recurso à anáfora, à reiteração, à acumulação e à retomada e variação de expressões, ou de palavras. Note-se no passo transcrito a técnica futurista das “palavras em liberdade”, “imaginação sem fios”, “cadeias de analogias”, “destruição da sintaxe”, uso do “duplo substantivo” e, também, a técnica de colagem das artes plásticas aplicada à arte da palavra, de que se tratará no IV capítulo deste estudo.

CAPÍTULO II – “A CENA DO ÓDIO”, TEXTO FUTURISTA?

“As nações não contactam apenas na troca de mercadorias, mas sobretudo na das suas afinidades especiais no mental e no sensível comuns, as quais serão o fundamento do todo social.”

Almada Negreiros, “Orpheu”, *Obras Completas. vol. VI*

– *Textos de Intervenção*, p. 178

Pouco se escreveu acerca d’“A Cena do Ódio”, composição fundamental do primeiro Modernismo português que tem permanecido na obscuridade, à margem dos inúmeros estudos dedicados a outros poemas fundadores do movimento literário modernista em Portugal, como a “Ode Marítima” e a “Ode Triunfal”, de Álvaro de Campos, a “Chuva oblíqua”, de Fernando Pessoa, ou a “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro. No panorama poético do primeiro quartel do século XX, esta extensa composição constitui-se como uma das mais sólidas pontes de contacto entre a literatura portuguesa e a literatura europeia de vanguarda, num país em que, salvo alguns casos, a maioria dos escritores sempre foi demonstrando a necessidade de se aproximar do que se fazia lá fora (caso paradigmático desse sentimento de distância, ou de atraso relativamente à Europa é a obra de Eça de Queiroz e da “Geração de 70”).

Neste sentido, há que considerar “A Cena do Ódio” como uma das primeiras e mais marcadas manifestações do “sentir internacional” (“CO”, 183) no cenário literário nacional de inícios do século XX e o seu autor como cultor máximo da vanguarda literária em Portugal – “A personalidade de Almada concentra a Vanguarda como

intérprete e como autor”³⁸ –, como atestam ampla e superlativamente o *Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso*, o “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do século XX”, *A Engomadeira*, “Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)”, *K4 O Quadrado Azul*, “A Cena do Ódio”, “Mima-Fataxa – Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino” e *Litoral*, composição inspirada no poema-pintura *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (Paris, 1913), de Blaise Cendrars e Sonia Delaunay.

A literatura crítica é quase unânime ao declarar “A Cena do Ódio” como composição de índole futurista³⁹; tal declaração tornou-se, assim, num dado adquirido entre a crítica, mesmo se bem informada. Se é certo que o extenso poema de Almada Negreiros destinado a figurar nas páginas de *Orpheu 3* apresenta várias afinidades com a estética violenta do Futurismo italiano, até que ponto poderá, realmente, considerar-se futurista “A Cena do Ódio”?

Movimento de arte moderna que extravasou as fronteiras geográficas do país onde teve origem, bem como as fronteiras delimitativas dos territórios próprios de cada arte, o Futurismo foi um dos representantes mais marcantes e influentes do espírito de vanguarda que circulava pela Europa dos primeiros decénios do século passado e teve início, como se sabe, em 1909, com a publicação do “Fondation et Manifeste du Futurisme” na primeira página do jornal parisiense *Le Figaro* pelo fundador, e à altura único membro do movimento, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Desde a data de nascimento até à morte do movimento, os manifestos assinados pelos futuristas italianos multiplicaram-se de tal modo que “*dall’arte di far manifesti*” se tornou

³⁸ Fernando Cabral Martins, “Posfácio”, José de Almada Negreiros, *Poemas*, p. 290.

³⁹ Cf. Fernando Cabral Martins, “Posfácio”, José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, p. 383; Rui Mário Gonçalves, s.v. “NEGREIROS, Almada”, *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p. 516; José-Augusto França, “Almada e Portugal, dez anos de escrita, 1915-1925”, *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade. Actas do Colóquio Internacional (Porto, 12-14 de Dezembro, 1996)*, p. 96.

praticamente numa especialização artística do grupo. Revolucionário por natureza, o manifesto foi, como se sabe, a forma predilecta de expressão do programa estético e ideológico dos futuristas italianos. O manifesto era tradicionalmente um meio de veiculação de afirmações políticas, embora tenha sido usado posteriormente como forma de anunciar a existência de novas correntes artísticas (*Manifeste du Realisme*, em 1855, de Gustave Courbet e “*Manifeste du Symbolisme*”, publicado em 1886 por Jean Moréas, por exemplo). Marinetti estava já a seguir uma tradição estética: a tradição de publicar um manifesto como forma de, por um lado, instaurar uma ruptura em relação a paradigmas pré-existentes e, por outro lado, difundir um paradigma estético que se proclama como inovador. Na formulação que lhe deram os futuristas, este tipo de texto caracterizava-se por um tom que combinava a agressividade e o humorismo. Deste modo, a violência contra instituições e formas pré-estabelecidas ou canonizadas, assim como a precisão das fórmulas linguísticas⁴⁰ contavam-se como elementos fundamentais do manifesto à futurista. Na escrita da forma por excelência de veiculação e de prescrição do ideário e da estética futuristas estava inscrito o seu carácter performativo: era um tipo de texto que recorria a elementos retóricos e dramáticos provenientes de diferentes géneros e cuja finalidade – captar a atenção do grande público, a fim de agir sobre ele de modo a modificar a sua mentalidade – implicava que fosse lido perante uma audiência.

Se o primeiro manifesto futurista foi escrito por um poeta e prescrevia uma actualizada série de temáticas a que a poesia deveria submeter-se, no ano seguinte, com a publicação do “Manifesto dos Pintores Futuristas” (subscrito por Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini) na revista *Poesia*, o Futurismo estendia-se já ao domínio das artes plásticas, proclamando o desprezo pela

⁴⁰ A propósito “*d’all arte di far manifesti*” vide Marjorie Perloff, “3. Violence and Precision: The Manifesto as Art Form”, *The Futurist Moment*, pp. 80-115.

veneração do passado, assim como a revolta contra as academias, contra o pedantismo e contra os museus, anunciando em simultâneo a libertação do olhar e da pintura no sentido da representação da sensação dinâmica. O movimento uniu no mesmo objectivo de regeneração estética e de “reconstrução do universo” artistas de origem italiana provenientes de várias áreas: poetas, pintores, escultores, músicos, dramaturgos, arquitectos, fotógrafos e cineastas. Na verdade, e a julgar não só pela teoria, mas igualmente pela praxis, os futuristas estavam interessados em anular as fronteiras que separavam as várias vertentes da arte, de modo que algumas das suas experimentações vanguardistas recorreram a vários *media* artísticos, combinando elementos de disciplinas diferentes (literatura, teatro, música, pintura, escultura, dança, arquitectura, fotografia, cinema, moda, entre outras) em expressões que desafiavam as formas instituídas de apresentação e de representação da arte. Como escreve Marjorie Perloff no prefácio de 1985 a *The Futurist Moment*,

If collage and its cognates (montage, assemblage, construction) call into question the representability of the sign, such related Futurist modes as manifesto, artist’s book, and performance call into question the stability of genre, of the individual medium, and of the barrier between artist and audience.⁴¹

Este foi, provavelmente, um dos mais importantes contributos do Futurismo para a evolução das artes: a exploração de uma via que possibilitaria uma regeneração no campo da estética fundada na perspectiva de que meios, técnicas e saberes oriundos de várias expressões estéticas e de diferentes áreas científicas podiam coordenar-se e concorrer para a renovação da expressão artística considerada como um todo. Trata-se, sobretudo, da expansão e do culminar de um processo iniciado no século XIX. As

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. xxxvi.

correntes literárias finisseculares, em particular o Simbolismo, procuraram abrir os campos da expressão artística, ao integrarem a música e a pintura nas suas composições poéticas (recordemos, por exemplo, o famoso dito de Verlaine no poema “Art poétique”, “De la musique avant toute chose”, ou o sistema de correspondências proposto na poesia de Baudelaire). Temas, figuras, técnicas e referentes comunicam-se dentro das diferentes áreas artísticas. Depois, a progressiva inclusão na obra de arte de elementos alheios à sua esfera e o processo de dessacralização da arte, ou de “perda da aura” na formulação de Walter Benjamin – processo que, de acordo com este autor, se deveu em grande parte à evolução dos meios técnicos que permitiram a reprodutibilidade das obras de arte⁴² – acabam por destruir a noção de uma pré-existência da categoria de beleza. As *collages* cubistas são exemplos expressivos do processo de dessacralização da arte, por se constituírem como obras pictóricas compostas a partir de elementos exteriores à arte – recortes de jornais, por exemplo. Os *ready-made* de Marcel Duchamp levam ao extremo este processo de “perda da singularidade”, do “carácter único” e da “natureza de culto” da obra de arte, recorrendo às expressões de Walter Benjamin. O Futurismo passa a incluir elementos alheios à esfera estética, mas, ao contrário da estética finissecular, não impõe restrições aos limites do estético e do conceito de beleza – “un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*”⁴³. Para esta noção alargada do que pode entrar na esfera da obra de arte e do que pode ser considerado belo, é determinante o conceito de relativismo, ou de perspectivismo epistemológico, isto é, a noção de que “todo o conhecimento [...] é já uma mediação, ou mais radicalmente uma ficção⁴⁴”, que atinge o seu grau extremo em Nietzsche.

⁴² Vide Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, pp. 75-113.

⁴³ Marinetti, “Fondazione e Manifesto del Futurismo”, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, p. 6.

⁴⁴ António Marques, *Perspectivismo e modernidade*, p. 47.

Exemplos paradigmáticos de eclectismo artístico eram as *serate* futuristas, iniciadas um ano após a publicação do manifesto inaugural do Futurismo, serões em que se declamavam poemas e se apresentavam, numa dinâmica de simultaneidade e de impermanência, curtas peças de teatro – as *sinthesi* –, quadros, cenários e esculturas futuristas. Estas apresentações eram frequentemente acompanhadas por orquestras de música futurista e, mais tarde, pelos ruídos dos *intonarumori* (instrumentos musicais inovadores cuja sonoridade imitava os ruídos modernos⁴⁵). Estas modalidades de representação constituem, por si só, um severo ataque ao carácter monumental e institucional da arte. O que caracterizava as *serate* era precisamente a variedade de meios de representação postos ao serviço do espectáculo. Por outro lado, estas apresentações futuristas distinguiam-se pela simultaneidade de apresentações/representações, pelo seu aspecto sintético e anti-convencional (uma das normas cénicas abolidas foi a convenção da “quarta parede”, atenuando-se, assim, a separação entre espectáculo e espectador), por uma atitude anti-audiência e por um cariz anti-lógico ou alógico⁴⁶. Os serões futuristas tiveram uma influência decisiva no desenvolvimento das artes performativas no século XX, tendo sido precursores não apenas dos serões dadaístas, mas de diferentes modalidades dos espectáculos de variedades também.

Num contexto artístico e mental semelhante ao caso português, isto é, num cenário de atraso cultural comparativamente ao resto da Europa e de conservantismo em relação a valores morais e culturais, os futuristas atacaram com violência as instituições e as tradições italianas que mantinham o espírito de culto e de reverência pelo passado:

⁴⁵ Vide “L’arte dei rumori”(Março de 1913), de Luigi Russolo, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, pp. 91-99.

⁴⁶ Vide Michael Kirby, *Futurist Performance*, pp. 21-27.

È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il «*Futurismo*», perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fétida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquitarii.⁴⁷

É do convite aos “incendiários” que se juntem aos futuristas para carbonizar os museus e bibliotecas e destruir os veneráveis monumentos do passado que parecem surgir, como em cadeia de reacção, os movimentos vanguardistas de outros países europeus:

E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!... Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Sviare il corso dei canali, per inondare i musei!... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite senza pietà le città venerate!⁴⁸

Com efeito, o Futurismo italiano teve um forte impacto na cena artística europeia, o que se deveu às múltiplas publicações, traduções e leituras públicas dos manifestos, às apresentações de espectáculos futuristas em capitais europeias, incluindo as exposições de pintura futurista exibidas em 1912 em Londres e em Paris, epicentro cultural da vanguarda histórica onde surgiu o Cubismo de Picasso e de Braque e onde se publicou o primeiro manifesto futurista. Pela expansão do movimento futurista é especial responsável Marinetti, que se deslocou a França, Inglaterra, Rússia, Espanha e Portugal, a fim de difundir o ideário futurista para além de Itália. O Futurismo russo, o Vorticismo inglês, o Imagismo de Ezra Pound, ou o Sensacionismo e o Interseccionismo de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos são movimentos de vanguarda

⁴⁷ Marinetti, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 8.

influenciados pelo Futurismo, “protótipo da vanguarda histórica”⁴⁹, de modo que alguns desses movimentos ou são filiados nas ideias propagandeadas por Marinetti (caso do Futurismo russo), ou geram-se por resposta e alternativa ao movimento futurista (como o Vorticismo e o Sensacionismo).

Temos, assim, uma primeira imagem da face paradoxal de cariz simultaneamente nacionalista e cosmopolita do Futurismo italiano, traço geral que os aparentados movimentos de vanguarda europeus partilham e que, de acordo com Marjorie Perloff, define o “Momento Futurista”⁵⁰.

Convém, não obstante as preocupações comuns aos diferentes movimentos de vanguarda histórica e a partilha de um tom de agressividade face a costumes e concretizações estéticas sentidas como passadas, sublinhar a existência de peculiaridades e de traços distintivos dentro de cada movimento vanguardista, uma vez que, nas diferentes situações em que foi adoptado, o Futurismo não foi aceite passivamente, mas antes adaptado aos interesses artísticos e idiosincrasias de diferentes sensibilidades artísticas e de diferentes países europeus.

Como foi referido anteriormente, o conceito de vanguarda radica numa analogia militar. Os movimentos de vanguarda afirmam-se como pioneiros, membros avançados de um corpo, isto é, de um movimento estético que tem como adversários a tradição e as instituições do passado. Como o próprio étimo da designação do movimento vanguardista por excelência indica (*futurus* – forma do participio futuro do verbo latino *sum, es, esse, fui*, que se traduz por “que há-de ser”, ou por “que há-de existir”), o

⁴⁹ Luciano De Maria, “Introduzione”, *ibidem*, p. XIV.

⁵⁰ “The «Futurist Moment» was the brief utopian phase of early Modernism when artists felt themselves to be on the verge of a new age that would be more exciting, more promising, more inspiring than any preceding one.” Marjorie Perloff, *op. cit.*, p. 36.

Futurismo é uma corrente de face voltada para o futuro, um movimento que transporta⁵¹ para o presente aspectos que, hipoteticamente, pertenceriam ao futuro, ou, dito de outra forma, que projecta no presente imagens de um tempo que há-de existir. Assim se designam comumente obras arquitectónicas (é o caso das “cidades de amanhã”, de Le Corbusier), musicais, etc., com características que se atribuem a um tempo que está por vir.

Em Portugal, o primeiro manifesto futurista é publicado no “Heraldo” de Faro e, em 5 de Agosto de 1909, sai uma tradução portuguesa no “Diário dos Açores”, de Ponta Delgada. A existência do Futurismo em Portugal e a influência que teve em algumas manifestações artísticas e em alguns artistas que integraram o grupo de *Orpheu* deveram-se em grande parte à divulgação do movimento por parte de artistas portugueses que estavam estabelecidos em Paris, ou que à capital cultural europeia se deslocaram. Em Paris estava Mário de Sá-Carneiro, que, através de correspondência, comunicava ao seu amigo Fernando Pessoa as novidades literárias e artísticas. Nessa cidade estava, também, “a primeira Descoberta de Portugal na Europa no Século XX”⁵², o pintor Amadeo de Souza-Cardoso⁵³, posteriormente forçado a regressar a Portugal por causa da Grande Guerra. Sonia e Robert Delaunay, pintores vanguardistas que mantiveram estreitas relações artísticas e de amizade com Amadeo de Souza-Cardoso e com José de Almada Negreiros e que estiveram em Portugal, desempenharam também um papel preponderante na divulgação e no cultivo do espírito vanguardista em território nacional. A pessoa que mais contribuiu para a difusão da estética futurista em

⁵¹ O conceito de transporte aqui implicado deriva do artigo do professor Manuel Gusmão, “Da literatura como transporte e travessia dos tempos. Algumas notas sobre a historicidade da literatura”, *Vértice*, 87 (II série), Novembro-Dezembro 1998, pp. 72-85.

⁵² Almada Negreiros, “Exposição Amadeo de Souza-Cardoso”, *op. cit.*, p. 20.

⁵³ De facto, o nome Sousa-Cardoso aparece no cartaz da Exposição Internacional de Arte Moderna organizada pela Associação de pintores e escultores americanos e apresentada no Armory Show em Nova Iorque (15/02/1913-15/03/1913) ao lado de nomes como Ingres, Delacroix, Degas, Cézanne, Redon, Renoir, Monet, Seurat, Van Gogh, Brancusi, Matisse, Manet e Braque, entre outros. *Vide* reprodução do poster original em Jean-Michel Rabaté, *op. cit.*, p. 19.

Portugal foi Guilherme de Santa-Rita, que, chegado a Lisboa de uma viagem a Paris em 1914, se dizia pessoalmente encarregue por Marinetti de difundir o Futurismo por cá. De futuristas costumam adjectivar-se a “Ode Triunfal” e a “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos, o poema “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro, algumas composições pictóricas de Santa-Rita Pintor (de cuja obra, mandada destruir pelo próprio, ficou uma vertiginosa “Cabeça” futurista recentemente exposta na sede da Fundação Calouste Gulbenkian⁵⁴) e, também, “A Cena do Ódio”. No entanto, a classificação de futurista afigura-se como problemática relativamente a estas composições publicadas em *Orpheu*, particularmente quando aplicada à “Manucure”, que o próprio autor diz ser de um Futurismo de “blague” (de facto, embora com várias referências a aspectos modernos e da vida cosmopolita contemporânea, do Futurismo Mário de Sá-Carneiro pouco mais aproveita neste poema do que os aspectos tipográficos e o recurso à onomatopeia). Problemática, também, se me afigura a classificação de futurista aplicada a “A Cena do Ódio”, pelas razões que tenciono expor mais adiante neste estudo.

O ano de 1917 é marcado pelas duas mais importantes manifestações do espírito futurista em Portugal; primeiro acontecimento: a “Conferência Futurista” organizada e apresentada por José de Almada Negreiros no Teatro República (actual São Luís), na tarde de 14 de Abril desse ano, acompanhado por Santa-Rita Pintor. A segunda manifestação do Futurismo em Portugal é, em parte, uma continuação da primeira e dá-se com a edição da revista *Portugal Futurista* (título decalcado de *Italia Futurista*⁵⁵), logo apreendida à porta da tipografia pela polícia. Da conferência futurista constaram, por ordem de apresentação, a leitura do “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, de Almada, a leitura do “Manifesto Futurista da Luxúria”, de Mme de

⁵⁴ Refiro-me à exposição “Weltliteratur: Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o Mundo!” (Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, 30/09/2008 – 4/01/2009).

⁵⁵ Revista futurista italiana editada por Bruno Corra, Emílio Settimelli e Maria Ginanni, cujo primeiro número data de 1 de Junho de 1916.

Saint-Point, e, de Marinetti, leu-se o “Music-Hall” e “Tuons le Clair de Lune!”. A recepção por parte do público que assistiu à conferência foi a esperada e o conferencista descreve-a na página 35 do *Portugal Futurista*, publicação que transcreve os textos aí lidos. E, uma vez mais, *A Capital* reage com um artigo crítico de duas colunas (aliás, bastante lúcido e informado, pelo que vale a pena ser lido) em que se faz uma deliciosa reportagem da conferência e em que ressurge, como não poderia deixar de ser, o *topos* da loucura: “O Elogio da Loucura” (*A Capital*, 15/04/1917, p. 2). Além do “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, publicaram-se no *Portugal Futurista* vários textos de natureza futurista da autoria do poeta-desenhador: “Os Bailados Russos em Lisboa”, “Saltimbancos (Contrastes simultaneos)” e o poema “Mima-Fatáxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triangulo Feminino”. Nesta revista publicaram-se ainda poemas (nada futuristas) de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa, o poema “Arbre”, de Guillaume Appolinaire, o poema “A la Tour”, de Blaise Cendrars [sic], uma fotografia de Santa-Rita Pintor, “o grande iniciador do movimento futurista em Portugal”, como se lê na legenda, um artigo em francês dedicado a Santa-Rita e assinado por Raul Leal, algumas reproduções de quadros deste pintor e de Amadeo de Souza-Cardoso, a transcrição do “Manifeste des Peintres Futuristes” de Abril de 1910 (publicado originalmente em Italiano na revista *Poesia* sob o título “La pittura futurista – Manifesto tecnico”) e ainda o “Ultimatum” de Álvaro de Campos, entre outros textos futuristas.

1917 é, evidentemente, o ano mais importante para a historiografia do movimento futurista em Portugal, uma vez que é nesse período de tempo que o Futurismo atinge, aqui, o seu pico e o seu ponto culminante; depois desta data cessam praticamente as manifestações de Futurismo em Portugal. Note-se que datam de 1917 as manifestações literárias propriamente futuristas portuguesas – os “Ultimata” de Almada

e Campos, respectivamente. Aparte estes dois textos, que segundo Fátima Freitas Morna cumprem “à risca” “a lição de Marinetti”⁵⁶, especialmente o “Ultimatum” de Almada, e contando ainda com *O Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso*, de 1916, que tem como assinatura “José de Almada Negreiros / poeta d’Orpheu / Futurista / e tudo” (o “e tudo” pode ser lido como marcador auto-irónico, que estabelece, portanto, algum distanciamento relativamente ao movimento futurista), penso que é abusivo falar-se de Futurismo na literatura portuguesa, a não ser que se especifique as diferenças entre um eventual Futurismo português e o Futurismo italiano. Para me servir da reflexão de Luciana Stegagno Picchio, que Celina Silva refere na sua tese de doutoramento, “De facto, e segundo a mesma especialista [Luciana Stegagno Picchio], o futurismo português é essencialmente «mental», havendo apenas episódios e momentos futuristas”⁵⁷. A mesma opinião é partilhada por F. Guedes:

Só episodicamente se pode falar de F. em Portugal. De «futuristas» eram depreciativamente chamados todos os que buscavam, de um ou outro modo, renovar as artes plásticas nac. Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros adoptaram gostosamente a designação [...].⁵⁸

Assim, retomando a pergunta inicial que enuncia o problema nuclear deste capítulo, poder-se-á, com rigor, afirmar que “A Cena do Ódio” é um texto futurista?

A estética demolidora e incendiária d’“os teóricos-irmãos-gêmeos do meu sentir internacional” (“CO”, 183-184) é (de)flagrante n’“A Cena do Ódio”, assim como alguns aspectos técnico-literários que convém sublinhar. Com efeito, a leitura atenta de alguns dos mais importantes manifestos futuristas permite-nos encontrar múltiplos pontos de

⁵⁶ Fátima Freitas Morna, *A Poesia de Orpheu*, p. 19.

⁵⁷ Celina Silva, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁸ F. Guedes, s.v. “Futurismo – B. ART”, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, 8.º vol., cols. 1842-1843.

contacto, ou intersecções entre a estética proclamada pelos futuristas italianos e a estética de um dos poemas mais representativos da configuração do primeiro Modernismo português, a saber: a ruptura com a cultura precedente e o gesto agressivo face à tradição histórica, literária e cultural, que se exprime na paródia e na sátira a monumentos artísticos e a valores tradicionais; a fortíssima presença da caricatura; até certo ponto, a destruição da sintaxe, o uso do verbo no infinitivo e a morte do “eu” literário; o uso do duplo substantivo, a imaginação sem fios, o recurso à onomatopeia e a cadeias de analogias, a metáfora inédita, a atitude anti-moralismo, anti-museu, anti-biblioteca, anti-livro (que contradiz frontalmente a estética de Mallarmé), o combate à preguiça mental, o desprezo pela vulgaridade e pelo pedantismo, a espontaneidade e a originalidade da expressão poética.

Contudo, alguns dos vectores mais importantes e distintivos do pensamento futurista são rejeitados e até contraditos radicalmente no extenso poema de Almada Negreiros. Dispostas em paralelo, evidencia-se o absoluto contraste entre algumas afirmações dos futuristas italianos e determinadas ideias veiculadas n’“A Cena do Ódio”, reveladoras do *ethos* do Futurismo e do *ethos* d’“A Cena do Ódio”, respectivamente:

9. Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriotismo [...]

(Marinetti, “Fondazione e Manifesto del Futurismo”⁵⁹)

E tu também roberto fardado:

Futrica-te espantalho engalonado,

apeia-te das patas de barro,

larga a espada de matar

⁵⁹ Marinetti, *op. cit.*, p. 6.

e põe o penacho no rabo!
Ralha-te mercenário, asceta da Crueldade!
Espuma-te no chumbo da tua Valentia!
Agoniza-te Rilhafoles armado!
Desuniversidadiza-te da doutorança da chacina,
da ciência da matança!
[...]
(Há tanta coisa que fazer, Meu Deus!
e esta gente distraída em guerras!)
(“CO”, 262-306)

Enquanto Marinetti e os futuristas fazem a apologia do militarismo e glorificam a guerra, “única higiene do mundo”, Almada subverte o valor da instituição militar, denuncia a “ciência da matança” e propõe ao “roberto fardado” o despir da farda e o largar das armas. Neste medida, “A Cena do Ódio” é simultaneamente um grito de guerra e um grito anti-guerra, ou antes, é um grito de guerra com conteúdo anti-guerra.

11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommosa:
canteremo le maree multicolori o polifoniche della rivoluzione nelle capitali moderne;
canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente
lune elettriche [...]

(Marinetti, “Fondazione e Manifesto del Futurismo”⁶⁰)

E vós ó gentes que tendes patrões,
autómatos do dono a funcionar barato!
Ó criadas novas chegadas de fora pra todo o serviço!
Ó costureiras mirradas,
emaranhadas na vossa dor!

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 6.

Ó reles caixeiros, pederastas do balcão,
a quem o patrão exige modos lisonjeiros
e maneiras agradáveis pròs fregueses!
Ó Arsenal-fadista de ganga azul e coco socialista!
Ó saídas pôr-do-sol das Fábricas d' Agonia!
E vós também, ó toda a gente,
que todos tendes patrões!

(“CO”, estrofe XVIII)

Ao cantar da vida moderna e mecanizada e das multidões de trabalhadores proposto pelos futuristas, a sensibilidade de Almada responde com a denúncia das negativas consequências humanas⁶¹ resultantes da industrialização e do capitalismo num ataque generalizado às formas de limitação da liberdade do indivíduo, aproximando-se do anarquismo. A raiva do sujeito “ser em brasa” (“CO”, 702) e a vontade exacerbada de aniquilação do burguês e da sua civilização radicam na consciência de que a potencialidade de crescimento individual é severamente manietada por uma série de sistemas de organização, isto é, de subjugação social; a incomensurabilidade do seu desejo de ser e de poder esbarra contra os limites asfíxiantes que a sociedade lhe impõe e é por esta razão que o ataque lhes é dirigido.

8. Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa.

(Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, “Manifesto dei pittori futuristi”⁶²)

Tu, qu’inventaste a chatice e o balão,

⁶¹ Note-se, a propósito, o paralelo que se estabelece com o primeiro verso da “Ode Triunfal”, de Álvaro de Campos, onde um aspecto importantíssimo da vida industrializada e reconfigurador da experiência humana – a luz artificial – é descrito como provocador de sofrimento: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica”.

⁶²Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, p. 22.

e que farto de te chateares no chão
te foste chatear no ar,
e qu'inda foste inventar submarinos
pra te chateares também por debaixo de água...
Tu, que tens a mania das Invenções e das Descobertas
e que nunca descobriste que eras bruto,
e que nunca inventaste a maneira de o não seres...
Tu consegues ser cada vez mais besta
e a este progresso chamas Civilização!

(“CO”, 82-91)

Antes não ter ciências!
Antes não ter livros!
Antes não ter Vida!

(“CO”, 363-365)

Um dos princípios configuradores do pensamento futurista é a aceitação dos progressos tecnológicos e a fé nos benefícios do desenvolvimento científico. Almada Negreiros, por seu lado, ridiculariza as Descobertas e as invenções tecnológicas e desvaloriza os sistemas de conhecimento científico em geral, dando continuidade à atitude de radical insubordinação que está nas origens da modernidade.

14. Nuova sensibilità turistica dei transatlantici e dei grandi alberghi (sintesi annuale di razze diverse). Passione per la città. Negazione delle distanze e delle solitudini nostalgiche. Derisione del *divino silenzio verde* e del paesaggio intangibile.

(F. T. Marinetti, “Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà”⁶³)

Larga a cidade masturbadora, febril,

⁶³ Marinetti, *op. cit.*, pp. 101-102.

rabo decepado de lagartixa,
labirinto cego de toupeiras,
raça de ignóbeis míopes, tísicos, tarados,
anémicos, cancerosos e arseniados!
Larga a cidade!
Larga a infâmia das ruas e dos boulevards,
esse vaivém cínico de bandidos mudos,
esse mexer esponjoso de carne viva,
esse ser-lesma nojento e macabro,
esse S zig-zag de chicote auto-fustigante,
esse ar expirado e espiritista,
esse Inferno de Dante por cantar,
esse ruído de sol prostituído, impotente e velho,
esse silêncio pneumónico
de lua enxovalhada sem vir a lavadeira!
Larga a cidade e foge!
[...]
Larga tudo e vai para o campo
e larga o campo também, larga tudo!
– Põe-te a nascer outra vez!
[...]
Depois pões-te a viver sem cabeça,
vê só o que os olhos virem,
cheira os cheiros da Terra,
come o que a Terra der,
bebe dos rios e dos mares,
– Põe-te na natureza!
Ouve a Terra, escuta-A.

(“CO”, 617-660)

Por fim, à visão eufórica da cidade moderna própria dos futuristas, Almada Negreiros contrapõe n'“A Cena do Ódio” uma visão disfórica da *polis*, descrita como lugar de sujidade e de putrefacção, habitat dilecto da doença⁶⁴, e um purificante regresso à Terra, numa proposta de regeneração por via da eliminação da racionalidade e pelo contacto sensorial com a natureza, em formulações sintomáticas de uma profunda nostalgia telúrica. Esta proposta terapêutica, que ecoa a poética de Alberto Caeiro, enuncia o problema nuclear e agónico do universo Pessoa – a questão da inteligência, da lucidez, ou da consciência. “A Inteligência é o meu cancro: / eu sinto-A na cabeça com falta d’ar!” (“CO”, 649-650) constitui-se como uma marca do discurso poético pessoano, uma das vozes integradas na polifonia do texto. Pode-se, a propósito, pôr a hipótese de o poema integrar a expressão das vozes mais fortes de *Orpheu*, devido às ressonâncias que nele se encontram de versos de Mário de Sá-Carneiro, de Fernando Pessoa e, naturalmente, do heterónimo Álvaro de Campos, aspecto para que Óscar Lopes chamou a atenção num estudo sobre Almada Negreiros⁶⁵.

Em suma, a alguns dos vectores fundamentais da estética futurista – o deslumbramento pela máquina, a adesão acrítica aos progressos científicos e tecnológicos, o belicismo, a paixão pela vida nas cidades modernas – “A Cena do Ódio” contrapõe a denúncia das nefastas consequências das formas de organização social e política que constroem a potencialidade individual do ser humano, como o capitalismo industrializado (que Z. Bauman define em *Liquid Modernity* como “heavy capitalism” ou “Fordism”⁶⁶), uma focalização nos horrores provocados pelo progresso das ciências aplicado à guerra, a denúncia da “intrusão da Civilização e da Cultura” (“CO”, 513) e, por fim, o ódio à cidade. Conclui-se que o *ethos* d’“A Cena do Ódio” se

⁶⁴ A esta visão da cidade não é alheio o entendimento do espaço urbano por Cesário Verde, expresso em “O Sentimento dum Ocidental”, que marcará a visão cidadina de vários poetas portugueses do século XX.

⁶⁵ Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, p. 554.

⁶⁶ Vide Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, pp. 57-58.

constitui, em muitos e vitais pontos, como uma anti-tese ao *ethos* do Futurismo. Uma vez que o que mais profundamente distingue e caracteriza o Futurismo italiano – o militarismo, o patriotismo, o cientismo, a glorificação da guerra e das máquinas modernas e a visão optimista face à grande metrópole – não tem lugar n’“A Cena do Ódio”, não me parece correcto que se continue a denominá-la simplesmente de futurista.

Por último, e não fosse o conteúdo ideológico d’“A Cena do Ódio” distinto do ideário futurista, o Futurismo foi um movimento que não esteve restrito ao domínio da estética, mas que se estendeu à esfera social e política e que partilhou traços com o fascismo italiano⁶⁷, como bem se sabe. Assim, quando se fala de Futurismo não se deve descurar que ele está, desde o princípio, dotado de uma ideologia global que informa todas as actividades do movimento⁶⁸ e que resulta de concepções éticas, estéticas, políticas e sociais, como disseram Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini no catálogo da exposição de pintura futurista exibida em Paris e Londres, em 1912 – “If our pictures are Futurist, it is because they are the result of absolutely Futurist conceptions, ethical, aesthetic, political, social.”⁶⁹

Ao nível ideológico, “A Cena do Ódio” está, por vezes, nos antípodas do Futurismo. Assim, a designação que mais se adequa é a de texto de vanguarda, já que o poema pode ser entendido como um aglomerado de tendências presentes em vários movimentos vanguardistas, como tentarei demonstrar nas páginas seguintes deste capítulo.

Já o Sensacionismo, para que a assinatura do texto aponta – “de José de Almada-Negreiros Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto” –, será uma das chaves de

⁶⁷ Posteriormente, José de Almada Negreiros demarcar-se-á das posições ideológicas do líder do Futurismo ao referir-se insultuosamente a Marinetti como “académico do fâscio italiano”, num artigo publicado no *Diário de Lisboa* em 1932, “Um ponto no i do Futurismo”. José de Almada Negreiros, *Obras Completas. vol. III – Artigos no Diário de Lisboa*, pp. 91-92.

⁶⁸ Luciano De Maria, *op. cit.*, p. XXXII.

⁶⁹ “The Exhibitors to the Public”, Umbro Apollonio (ed.), *Futurist Manifestos*, p. 46.

entendimento do texto, já que nele o autor põe em prática a estética criada por Fernando Pessoa e cultivada pelo heterónimo Álvaro de Campos ao multiplicar e intensificar a expressão de uma sensação – o ódio.

Em Abril de 1916, Fernando Pessoa publica em *Exílio* um artigo intitulado “Movimento Sensacionista”⁷⁰, que contém informações importantes acerca do “-ismo” português. Pessoa começa por definir a tarefa do movimento: “a da reconstrução da literatura e da mentalidade nacionais”. O Sensacionismo é descrito como um movimento de síntese “com o máximo utilizável do sentimento português, o máximo aproveitável nas correntes europeias”. O Sensacionismo constitui-se, assim, como a manifestação em língua portuguesa de um “sentir internacional”, para usar a expressão de Almada Negreiros, como um movimento de síntese que realiza em si a noção de “weltliteratur” (como Goethe propunha), ou de cosmopolitismo artístico. Como escreve Pessoa no parágrafo seguinte desse artigo, “O Sensacionismo surgiu, pois, como primeira manifestação de um Portugal-Europa [...]” Depois de caricaturar a história literária nacional e de ridicularizar o “nosso meio jornalístico e «literário»”, Pessoa passa à crítica propriamente literária de “duas plaquetas sensacionistas”, uma da autoria de Pedro de Menezes e outra de João Cabral do Nascimento. A análise literária dos poemas interessa-nos na medida em que nela Pessoa revela as características da estética sensacionista. Assim, na primeira obra, o poeta dos heterónimos assinala a “exuberância abstracto-concreta das imagens, a riqueza de sugestão na associação delas”, mas também dois defeitos dentro da estética sensacionista: primeiro defeito – “deficiência [...] de musicalidade, de sugestão puramente silábica, de sedução rítmica pura.”; segundo defeito – “o poeta esquece as leis [...] da associação de ideias desconexas, e justapõe imagens que [...] não se sintetizam sugestivamente no espírito.”

⁷⁰ Fernando Pessoa, “Movimento Sensacionista”, Fernando Cabral Martins (ed.), *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, pp. 127-132.

Assim nos são dados dois traços essenciais do movimento sensacionista: “a sugestão rítmica pura” e a “justaposição de imagens que se sintetizam sugestivamente no espírito” e que são “esteticamente visualizáveis”. Já na crítica à segunda obra é de notar a preocupação sensacionista com a unidade do texto, requisito estético indispensável para Pessoa e um dos três princípios nucleares do movimento sensacionista, segundo enuncia numa carta a um editor inglês⁷¹:

[...] uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma coisa una e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como às outras que lhe são anexas, e em que o todo existe sinteticamente em cada uma das partes, e na ligação dessas partes umas às outras.⁷²

Da questão da unidade, ou, na formulação aristotélica que Fernando Pessoa usa, da organicidade de “A Cena do Ódio”, tratarei em capítulos posteriores deste trabalho.

Servem as citações do artigo “Movimento Sensacionista” para identificar elementos essenciais da estética sensacionista e para assinalar a presença desses elementos n’ “A Cena do Ódio”. A sugestão rítmica pura encontra-se em versos como “O Castigo das serpentes é-Me riso nos dentes” (“CO”, 5), “Oiço ainda da Berlinda d’Eu ser sina / gemidos vencidos de fracos, / ruídos famintos de saque” (“CO”, 41-43). Já a técnica de justaposição de imagens síntese visualizáveis é omnipresente em todo o poema: “Almas-Noites do Jardim das Lágrimas!” (“CO”, 20), “Aí! Espelho-aleijão do Sentimento, / macaco-intruja do Alma-realejo” (“CO”, 107-108), “Aí! dique-impecilho do Canal da Luz! / Ó coito d’impotentes / a corar ao sol no riacho da Estupidez” (“CO”, 123-125), “Ó pagem loiro das cortesias-avozinhas! / Ó pergaminho amarelo-múmia” (“CO”, 160-161), “Ó lírio bravo da Floresta-Ardida / à meia-porta da tua Miséria!”

⁷¹ Fernando Pessoa, *op. cit.*, pp. 231-236.

⁷² Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 131.

(“CO”, 193-194), “Ó alguidar de açorda fria / na ceia-fadiga da dor-candeia!” (“CO”, 212-213), “Ó meu gordo pelinirão, / água-morna suja, broa do outro v’rão!” (“CO”, 435-436), “Desatrete-te do cérebro-carroça! / Desata o nó-cego da vista!” (“CO”, 549-550) e, para finalizar, “Crápula do Egoísmo, cartola d’espanta-pardais!” (“CO”, 674).

“Sentir tudo de todas as maneiras, / Viver tudo de todos os lados, / Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo”⁷³ e sentir em várias *personas* é o mote do Sensacionismo e, também, da heteronímia pessoana, do “drama em gente”, como o criador a designa. N’“A Cena do Ódio” é-nos dada, precisamente, a multiplicação da sensação, sentida em várias *personas*:

Sou Vermelho-Niagara dos sexos escancarados nos chicotes dos cossacos!

Sou Pan-Demónio-Trifauce enfermiço de Gula!

Sou Génio de Zaratustra em Taças de Maré-Alta!

Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol!

(“CO”, 7-10)

Sou trono de Abandono, mal-fadado,

nas iras dos bárbaros, meus Avós.

[...]

Sou rasto espezinhado d’Invasores

que cruzaram o meu sangue, desvirgando-o.

Sou a Raiva atávica dos Távoras,

o sangue bastardo de Nero,

o ódio do último instante

do condenado inocente!

A podenga do Limbo mordeu raivosa

⁷³ Versos iniciais d’“A Passagem das Horas”, ode sensacionista de Álvaro de Campos dedicada a José de Almada Negreiros, com publicação prevista para *Orpheu 3*. Cleonice Berardinelli (ed.), *A Passagem das Horas*, p. 13.

as pernas nuas da minh'Alma sem baptismo...
Ah! que eu sinto, claramente, que nasci
de uma praga de ciúmes!
Eu sou as sete pragas sobre o Nilo
e a Alma dos Bórgias a penar!

(“CO”, 39-66)

Trata-se, aqui, de multiplicar, variar e intensificar representações, figurações e expressões do ódio. E, mais, trata-se de fazer com que o leitor o sinta – “Sentir? Sinta quem lê!”, no verso que sintetiza a poética do fingimento que Pessoa expõe em “Isto”,⁷⁴.

Além de sensacionista, o extenso poema de Almada Negreiros apresenta afinidades com outros movimentos de vanguarda estética, como foi referido anteriormente. Assim, é possível encontrar-se semelhanças com diferentes movimentos vanguardistas. Pela veemência e visualismo da expressão, pela forte descarga de energia psíquica transmitida a partir do fluir ininterrupto de imagens, pela noção de arte como visão expressiva, pelo poder explosivo das suas imagens alimentado pela força que domina o sujeito – o ódio (uma das paixões da alma humana que, por isso mesmo, figura na lista dos pecados capitais, sob a designação de “ira”) – e que potencia o seu gesto destrutivo face a “tudo o que não Me é” (“CO”, 3) e, também, pela representação de uma fortíssima tensão interior, “A Cena do Ódio” não pode deixar de ser aproximada do movimento expressionista alemão, que lhe é sensivelmente contemporâneo.

De sublinhar, ainda, são os paralelismos com a estética Dada, dada à luz no ano seguinte ao da produção do texto em estudo, 1916, com a leitura pública no Cabaret Voltaire do *Manifeste de Monsieur Antipyrine* pelo autor romeno Tristan Tzara. Das

⁷⁴ Fernando Pessoa, “Isto”, Fernando Cabral Martins (ed.), *Ficções do Interlúdio*, p. 93.

várias afinidades entre “A Cena do Ódio” e a estética Dada destacam-se o espírito anti-guerra e o sentimento de repulsa perante a civilização e a cultura ocidentais, bem como a aceitação da falência dos sistemas de conhecimento pré-existentes. Além destes aspectos que marcam a orientação hegemónica da arte no período pós-guerra, o poderoso poema de José de Almada Negreiros apresenta algumas formulações verbais que poderíamos designar como proto-Dada, uma vez que põem em relevo a vertente lúdica da linguagem, que soam a jogos de linguagem próprios das crianças em que o que faz sentido é as combinações não fazerem sentido, isto é, as frases não terem conteúdo semântico. Os poemas fonéticos dos dadaístas, por exemplo, recorrem ao agrupamento de palavras com sons semelhantes, sem que essa composição escrita obedeça às regras gramaticais. Paralelamente, n’ “A Cena do Ódio” existem versos sem conteúdo semântico, ou palavras que surgem agrupadas por analogia fonética, tais como “Hei-de ser a bruxa do teu remorso!” (“CO”, 681), “Hei-de feiticeira a galope na vassoira / largar-te os meus lagartos e a Peçonha! / Hei-de vara mágica encantar-te arte de ganir!” (“CO”, 686-688), “Hei-de rasgar-te as vrilhas com forquilhas e croques / e desfraldar-te nas canelas mirradas / o negro pendão dos piratas” (“CO”, 698-700). Note-se a presença do maravilhoso, assim como de personagens e do imaginário dos contos infantis – a bruxa, a feiticeira, a vara mágica, os piratas – elementos de um universo alternativo que serão altamente valorizados pelos surrealistas, por exemplo.

Podemos relacionar alguns aspectos da composição poética d’ “A Cena do Ódio” com características habitualmente atribuídas ao Surrealismo. Ao longo do poema e, de modo particular, na penúltima estrofe, encontramos formulações que podem parecer surgir fora do tempo, na medida em que poderiam, sem grande estranheza, ser encontradas em poemas dadaístas e surrealistas; por exemplo: “– O Meu Ódio é Lanterna de Diógenes, / é cegueira de Diógenes, / é cegueira da Lanterna!” (“CO”, 30-

32); “Hei-de bóia do Destino ser em brasa / e tu náufrago das galés sem horizontes verdes!” (“CO”, 702-703). O carácter alógico, a utilização do imaginário infantil, a exploração do universo onírico, o automatismo psíquico e o recurso a desdobramentos de formas motivados por afinidade fonética ou mesmo visual constituem-se como vias artísticas alternativas com um papel determinante no percurso evolutivo dos movimentos de vanguarda histórica no século XX.

A questão da não-referencialidade da linguagem, ou a rejeição da noção de *mimesis* (isto é, a recusa da verosimilhança relativamente ao mundo exterior), que é patente em alguma literatura pós-realista, constitui, em grande medida, um percurso paralelo à orientação que a pintura persegue desde o Impressionismo; na pintura pós-Realismo acentua-se a independência, ou autonomia da obra pictórica face ao “real”: as telas demonstram que o seu mundo obedece a leis intrínsecas, diferentes das leis que governam a realidade exterior. Na expressão de Merleau-Ponty, “Toda a história moderna da pintura, o seu esforço para se libertar do ilusionismo e para adquirir as suas próprias dimensões tem uma significação metafísica.”⁷⁵ A pintura deixa de procurar referentes no exterior, ou, dito de outro modo, a tela deixa de ser concebida como uma janela para o mundo real e, progressivamente, passa a ser entendida como objecto autónomo, abandonando-se as normas de representação da perspectiva estabelecidas no Renascimento e acentuando-se a bidimensionalidade essencial da tela. O “Quadrado Negro” (1915) de Malevich, a que alguns críticos chamaram o grau zero da pintura, bem como a arte abstracta e a arte não figurativa são representações supremas do processo de autonomização da obra de arte.

A dinâmica e o poder das imagens criadas n’“A Cena do Ódio” estão, também, em conexão com o Imagismo de Ezra Pound e, principalmente, com a sua definição de

⁷⁵ Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, p. 51.

imagem – “An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.”⁷⁶

Perante o que ficou exposto, conclui-se que o texto em estudo: 1) não pode ser considerado como uma obra futurista em sentido restrito, embora sejam de notar no poema bastantes derivações dessa estética; 2) dá voz a um desassossego ético, a um sentimento de profundo mal-estar social por pertencer a uma civilização de “crápulas” “apinocados” que se entretêm “na boémia da bomba e da pólvora”⁷⁷ (“CO”, 190), o que é expressivo de um *ethos* anti-guerra; 3) apresenta aspectos precursores da estética Dada e do Surrealismo a nível da construção textual e da imaginação poética, assim como múltiplas intersecções com estéticas vanguardistas que lhe são contemporâneas.

⁷⁶ Ezra Pound, “A Retrospect”, T. S. Elliot (ed.), *Literary Essays of Ezra Pound*, London, 1954, p. 4.

⁷⁷ Este verso dirige-se aos republicanos e, em geral, é uma condenação de todas as formas de violência.

CAPÍTULO III – DO PROBLEMA DE SUSTENTAÇÃO DO POEMA LONGO

“I maintain that the phrase, «a long poem»,
is simply a flat contradiction in terms.”

Edgar Allan Poe, “The Poetic Principle”, p. 1.

Não pretende este capítulo dar conta dos problemas que se colocam à escrita de um poema longo, nem tão pouco esboçar a sua história ou gênese. Procura-se, antes, partir de um problema que é colocado no século XIX por Edgar Allan Poe – o “princípio poético” – e estabelecer algumas conexões com princípios e considerações estéticas declaradas nos “Apontamentos para um estética não aristotélica”, de Álvaro de Campos, para chegar às estratégias de sustentação do fôlego identificáveis n’“A Cena do Ódio” e que, em grande medida, estão próximas dos procedimentos poéticos postos em prática nas “Odes” de Álvaro de Campos publicadas em *Orpheu*.

Dedicada a Álvaro de Campos e integrada na série de grandes composições da revista *Orpheu* (série composta por “Ode Triunfal”, de *Orpheu 1*, “Ode Marítima”, de *Orpheu 2*, e “A Passagem das Horas”⁷⁸, de *Orpheu 3*), “A Cena do Ódio” (710 versos) apenas é excedida em número de versos pela “Ode Marítima” (905 versos). Pela sua extensão, “A Cena do Ódio” (que poderia ter sido intitulada “Ode ao Ódio”, até pela proximidade com essa forma, apontada por Celina Silva⁷⁹) representa um problema de poética que se prende com a escrita (e com a leitura) de um poema longo.

⁷⁸ Note-se a reciprocidade das dedicatórias: “A Cena do Ódio” – “A Álvaro de Campos a dedicação intensa de todos os meus avatares”; “A Passagem das Horas” – “a José de Almada-Negreiros: você não imagina como eu lhe agradeço o facto de você existir”.

⁷⁹ Vide Celina Silva, *op. cit.*, p. 173.

Em 1850, num texto intitulado “The Poetic Principle”⁸⁰, Edgar Allan Poe enuncia o problema fundamental subjacente à composição de um poema longo. Logo no primeiro parágrafo desse ensaio, o crítico faz uma declaração, no mínimo, polêmica: “I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase, «a long poem», is simply a flat contradiction in terms”⁸¹. Exposta a sua tese, Poe encarrega-se de apresentar os argumentos que a sustentam: o poema merece esse título apenas na medida em que entusiasma, elevando a alma; o entusiasmo é, por natureza, transitório, logo o seu grau de intensidade não pode ser mantido durante uma composição de grande extensão; logo, um poema longo não merece o título de poema.

“The Poetic Principle” é, em parte, uma reformulação de “The Philosophy of Composition”, ensaio publicado em 1846, em que se expõe a mesma teoria relativamente à extensão de um poema e onde Poe mostra o “*modus operandi*” de construção do poema “The Raven”; relativamente à extensão, Poe escreve:

The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression – for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed. [...] What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones – that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such only inasmuch as it intensely excites, by elevating the soul; and all intense excitements are, through a physical necessity, brief. For this reason, at least one half of the *Paradise Lost* is essentially prose – a succession of poetical excitements interspersed, inevitably, with corresponding

⁸⁰ “[...] texto de uma das conferências de Poe que foi apresentado publicamente a 20 de Dezembro de 1848, no Howard Hall, em Providence, Rhode Island.” Helena Barbas, “Introdução”, Edgar Allan Poe, *Poética (Textos Teóricos)*, p. XXXIII. Optou-se por usar os textos em inglês, os textos de partida desta tradução portuguesa, que se encontram transcritos no sítio <<http://www.eapoe.org/>>

⁸¹ Edgar Allan Poe, “The Poetic Principle”, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, p. 1.

depressions – the whole being deprived, through the extremeness of its length, of the vastly important artistic element, totality, or unity, of effect.⁸²

No parágrafo seguinte, Poe defende que o limite de extensão de uma obra literária – “the limit of a single sitting” – pode ser ultrapassado em certa prosa, mas nunca num poema pode este limite ser ultrapassado sem que se perca a unidade de efeito.

Com algumas modulações e variações da expressão, as ideias dos dois ensaios são, basicamente, as mesmas; tanto assim é que em ambos o exemplo escolhido para ilustrar o “princípio poético” – o princípio de que um poema de grande extensão perde a unidade, ou a totalidade de efeito – é uma obra maior de um poeta maior da língua inglesa: *Paradise Lost*, de John Milton. Na verdade, o interesse de Poe parece estar em destruir o estatuto do poema épico, para elevar o valor do lírico, como a conclusão do segundo parágrafo de “The Poetic Principle” torna evidente: “It follows from all this that the ultimate, aggregate, or absolute effect of even the best epic under the sun, is a nullity: – and this is precisely the fact.”⁸³

Ora John Milton é nada mais, nada menos do que o poeta que Fernando Pessoa mais admira pela sua alta capacidade de construção poética, segundo afirma numa carta a um editor inglês sobre o Sensacionismo: “Milton is still the great Master of Building in Poetry.”⁸⁴ Tradutor e profundo conhecedor da obra de Poe, Pessoa esteve, sem dúvida, familiarizado com a poética do autor de “O Corvo” e partilhou o interesse pelos problemas poéticos que o escritor americano convoca nos meta-textos “The Philosophy of Composition” e “The Poetic Principle”, em particular as questões relativas à extensão do poema e à manutenção da unidade na obra de arte, que são, aliás, assuntos clássicos de poética. Neste sentido, é interessante também verificar a proximidade das

⁸² *Idem*, “The Philosophy of Composition”, *Graham’s Magazine*, vol. XXVIII, n.º4, April 1846, p. 163.

⁸³ *Idem*, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁴ Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 235.

declarações hiperbólicas dos dois escritores relativamente ao grau de consecução construtiva de “The Raven” e da “Ode Triunfal”, respectivamente:

I select “The raven”, as most generally known. It is my design to render it manifest that no one point in this composition is referrible either to accident or intuition – that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.⁸⁵

Álvaro de Campos define-se excelentemente como sendo um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro. Há nele toda a pujança da sensação intelectual, emocional e física que caracterizava Whitman; mas nele verifica-se o traço precisamente oposto – um poder de construção e de desenvolvimento ordenado de um poema que nenhum poeta depois de Milton jamais alcançou. [...] A «Ode Marítima», que ocupa nada menos de 22 páginas de «Orpheu», é uma autêntica maravilha de organização. Nenhum regimento alemão jamais possuiu a disciplina interior subjacente a essa composição, a qual, pelo seu aspecto tipográfico, quase se pode considerar um espécime de desleixo futurista.⁸⁶

A unidade construtiva é uma preocupação constante na obra de Pessoa, de tal modo que a construção é, a par com a sensação e a sugestão, um dos três princípios estéticos do Sensacionismo enunciados na já referida carta sobre este movimento endereçada a um editor inglês. Tanto nesta carta, como numa outra datada de 1913 e endereçada a Jaime Cortesão o problema da unidade é colocado em termos muito próximos da *Poética* aristotélica:

É que há um terceiro elemento, e nesse ainda a nossa nova poesia é pecadora: é a *construção*, aquilo a que se pode chamar a *organicidade* de um poema, aquilo que nos dá,

⁸⁵ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁶ Fernando Pessoa, “[Prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas]”, *op. cit.*, pp. 148-150.

ao lê-lo, a impressão de que ele é um todo vivo, um todo composto de partes, e não simplesmente partes compondo um todo. – Ora de onde vem a construção? – isto é, de que qualidades nasce? ⁸⁷

As interrogações retóricas de Pessoa são sintomáticas da importância dada ao problema. Na *Poética*, Aristóteles equaciona a noção de unidade, ou de totalidade, na tragédia com o conceito de belo, que faz depender da categoria de organicidade⁸⁸, ou seja, a noção de um ser vivo em que as partes estão ordenadas de modo a formar um todo vivo que seja apreensível.

Fernando Pessoa e Almada Negreiros partilham um ofício – a poesia – e ambos, apesar de marcadas e evidentes diferenças de personalidade, demonstram a mesma preocupação pela construção e organização da obra estética. Contudo, por ser essencialmente um artista visual, Almada orienta a sua procura da unidade não só no campo das letras, mas sobretudo (e a partir de determinada altura quase exclusivamente) no universo das obras pictóricas. É conhecida a fórmula da unidade de Almada Negreiros: “1+1=1”. Também conhecida é a sua procura do sentido de unidade na obra de arte, que se manifestou, antes de mais, no pacto selado com Amadeo de Souza-Cardoso e com Guilherme de Santa-Rita⁸⁹ sobre o estudo dos “Painéis de D. João Primeiro”, obra maior da pintura europeia da segunda metade do século XV, hoje conhecidos por “Painéis de São Vicente”, atribuídos a Nuno Gonçalves. Essa demanda pelo sentido de unidade na obra pictórica ocupou o poeta-pintor desde a sua juventude até à última obra, obra síntese, que o artista nomeou “Começar”.

⁸⁷ Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁸ Vide Aristóteles, *Poética*, pp. 113-115.

⁸⁹ Pacto assinalado com o gesto simbólico de rapar o cabelo e que estabelecia a procura de sentido de construção dos “Painéis de D. João Primeiro”. “Com Santa-Rita e Amadeo e eu fizemos o pacto de estudo dos famosos painéis que deixou precipitados os conhecimentos anteriores ao encontro das letras e da pintura.” “Mortos Amadeo e Santa-Rita, desfaz-se o pacto dos painéis mas não a causa do pacto: saber onde, quando e como o firme da pintura passou aqui português, ou melhor, na afinidade portuguesa.” Almada Negreiros, “Orpheu”, *op. cit.*, pp. 175 e 178.

A admiração estética e a amizade de José de Almada Negreiros pelo poeta que se multiplicou em outros motivam a dedicatória do texto, “A Álvaro de Campos a dedicação intensa de todos os meus avatares”:

Um dia nos «Irmãos Unidos» Fernando Pessoa havia recebido um poema intitulado «Ode Triunfal». Não sabia se de português se de galego sabendo bem português. Deu-me a ler. Aos primeiros versos saltei acima da mesa até ao último verso. Desci e disse a Fernando Pessoa: Álvaro de Campos peço-lhe encarecidamente quando encontrar Fernando Pessoa dar-lhe da minha parte um bom pontapé no cu.

Tinha passado com distinção o engenheiro Álvaro de Campos.⁹⁰

Além de nos fazer chegar a imagem de Almada a entrar no jogo de Pessoa, isto é, na suposição de que Álvaro de Campos fosse uma entidade alheia e autónoma de Pessoa, o excerto transcrito é bastante elucidativo quanto ao impacto que a arte de Pessoa-Campos causou no poeta-desenhador de “Frizos”. “A Cena do Ódio” faz parte desse diálogo estético, desse jogo, e é, também, por esta razão que neste poema, como numa câmara onde vários canais fizessem chegar as ressonâncias de outras câmaras, é possível ouvir as vozes de Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro.

Retomemos a dedicatória, a fim de tentar desvendar as suas múltiplas motivações – “A Álvaro de Campos a dedicação intensa de todos os meus avatares”. “Avatares”, palavra que causa estranheza por pertencer a cultura alheia, deriva do sânscrito e ocorre em textos sagrados do hinduísmo⁹¹, concretamente nos *Vedas*; refere-se aí às várias encarnações, ou manifestações corporais particulares de um mesmo ser

⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 177.

⁹¹ Note-se a presença das teosofias orientais (Hinduísmo e Budismo) n’“A Cena do Ódio” também quando se faz referência a conceitos como “samsara” e “karma” (à letra, acção) implícitos em

Eu creio na transmigração das almas
por isto de Eu viver aqui em Portugal.

Mas eu não me lembra o mal que fiz
durante o Meu avatar de burguês.

(“CO”, 307-310)

imortal. Os avatares do eu n'“A Cena do Ódio” podem ser entendidos, justamente, como diferentes encarnações de um mesmo espírito marcado pelo sentimento do ódio e representam a sensação multiplicada, a mesma sensação sentida em vários tempos e lugares por diferentes encarnações, ou sujeitos, o que, grosso modo, corresponde ao programa estético do Sensacionismo e, também, ao próprio projecto da heteronímia pessoana. Como se escreveu, “A Cena do Ódio” é um texto sensacionista, já que realiza a multiplicação e a intensificação da sensação pelo desdobramento, ou alterização do sujeito, que sente em várias pessoas, ou avatares. Neste sentido, pode-se dizer que o sujeito desta cena é de natureza metamórfica⁹², transitória, um sujeito líquido, sem forma fixa, semelhante a magma incandescente, “ser em brasa” (“CO”, 702), ou “vulcânico espírito” (“OM”, 343).

A dedicatória está, portanto, directamente ligada a outro elemento paratextual – a assinatura “Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto”. Enquanto “Narciso do Egipto” é uma assinatura pessoal, cuja motivação está directamente relacionada com a personalidade e com a “invenção do dia claro”, isto é, com todo o percurso artístico de Almada, “Poeta Sensacionista” tem que ver com uma forte relação estética com os colegas de *Orpheu*, em particular com Álvaro de Campos. Com a excepção de “Opiário”, composição inspirada na estética decadentista, os textos de Campos publicados em *Orpheu* são sensacionistas. “A Cena do Ódio” é, em larga medida, uma composição que parte das “Odes” de Álvaro de Campos e da sua estética. Por outro lado, é Pessoa, na sua máscara bucólica de Alberto Caeiro, o criador do Sensacionismo. A assinatura, bem como a paródia à biografia ficcionada de Campos constituem, portanto, homenagens a Fernando Pessoa.

⁹² Celina Silva, *op. cit.*, p. 148.

De facto, existe n'“A Cena do Ódio” uma paródia à biografia de Álvaro de Campos, biografia que é, em parte, construída, ou melhor, dada ao conhecimento público nos poemas publicados em *Orpheu* (“Opiário”, “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”), bem como nas assinaturas e nas datações desses poemas (por ordem: “1914, Março. No Canal de Sues, a bordo”; “Londres, 1914 – Junho”; “Álvaro de Campos, Engenheiro”). Assim, respondendo a Pessoa-Campos, Almada inventa uma biografia, que partilha com a de Álvaro de Campos a referência à Irlanda:

Felizmente que na minha pátria,
a minha verdadeira mãe, a minha santa Irlanda,
apenas vivi uns anos d'Infância,
[...]
Mas antes, mil vezes antes,
aturar os burgueses da My Ireland
que estes desta Terra
que parece a pátria deles!
Ó Horror! os burgueses de Portugal
têm de pior que os outros o serem portugueses!
(“CO”, 469-492)

Outra intersecção entre as “Odes” de Campos e o poema de Almada é o desejo de totalização, ou “nostalgia do absoluto”⁹³, se me é permitido usar a expressão de Steiner:

Não era só ser a hora e os barcos e as ondas,
Não era só ser vossas almas, vossos corpos, vossa fúria, vossa posse,
Não era só ser concretamente vosso acto abstracto de orgia,

⁹³ George Steiner, *Nostalgia for the Absolute*.

Não era só isto que eu queria ser – era mais que isto o Deus-isto!
Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue,
Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,
Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!

(“OM”, 516-524)

Os homens são na proporção dos seus desejos
e é por isso que eu tenho a concepção do Infinito ...

[...]

Eu quero sempre muito mais
e mais ainda muito pr’além-demais-Infinito...
Tu não sabes, meu bruto, que nós vivemos tão pouco
que ficamos sempre a meio caminho do Desejo?

(“CO”, 437-449)

Por outro lado, tanto a “Ode Marítima” como “A Cena do Ódio” manifestam a expressão da nostalgia do selvagem, ou, se quisermos, do primitivo. N’“A Cena do Ódio” a nostalgia do selvagem está patente, por um lado, na encarnação de personagens anti-épicas, que inspiram o terror no homem civilizado e evidencia-se, por outro lado, na ordem de afastamento face ao tecido social, assim como no desejo de regresso a um estágio civilizacional primitivo, em que o Homem estaria, mediante o uso dos sentidos, em contacto com a Terra. Na “Ode Marítima”, esta nostalgia do selvagem exprime-se enfaticamente no desejo do eu se despir do seu “traje de civilizado” e de se juntar ao universo sem lei e sem fronteiras dos homens dos mares:

Quero ir convosco, quero ir convosco,

Ao mesmo tempo com vós todos
Pra toda a parte pr'onde fostes!
Quero encontrar vossos perigos frente a frente,
Sentir na minha cara os ventos que engelham as vossas,
Cuspir dos lábios o sal dos mares que beijaram os vossos,
[...]
Fugir convosco à civilização!
Perder convosco a noção da moral!
Sentir mudar-se ao longe a minha humanidade!
Beber convosco em mares do sul
Novas selvajarias, novas balbúrdias da alma,
Novos fogos centrais do meu vulcânico espírito!
Ir convosco, despir de mim – ah! põe-te aqui pra fora! –
O meu traje de civilizado, a minha brandura de acções,
Meu medo inato das cadeias,
Minha pacífica vida,
A minha vida sentada, estática, regrada e revista!

(“OM”, 330-348)

Sublinhe-se que o desejo de regresso a um estágio pré-civilizado implica sempre a recusa de obediência às normas sociais vigentes e, concomitantemente, uma forte crítica à sociedade e à civilização.

Há ainda outros *topoi* comuns às “Odes” e a “A Cena do Ódio”, nomeadamente a referência a cenários de barbárie derivados do processo de expansão da civilização ocidental:

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

Homens que erguestes padrões, que destes nomes a cabos!

Homens que negociastes pela primeira vez com pretos!

Que primeiro vendestes escravos de novas terras!
Que destes o primeiro espasmo europeu às negras atónitas!
Que trouxestes ouro, missanga, madeiras cheirosas, setas!
De encostas explodindo em verde vegetação!
Homens que saqueastes tranquilas povoações africanas,
Que fizestes fugir com o ruído de canhões essas raças,
Que matastes, roubastes, torturastes, ganhastes
Os prémios de Novidade de quem, de cabeça baixa
Arremete contra o mistério de novos mares!

(“OM”, 312-323)

Depois, a “Ode Marítima” e “A Cena do Ódio” partilham a mesma cor dominante: o vermelho, cor do sangue e das entranhas associada à ira e à violência extremas e que representa, também, o fogo, elemento que, pelas sua natureza volátil e poder de regeneração, serve de paradigma à própria natureza do eu. N’“A Cena do Ódio”: “Sou Vermelho-Niagara dos sexos escancarados nos chicotes dos cossacos” (“CO”, 7); “Hei-de bóia do Destino ser em brasa” (“CO”, 702); e na “Ode Marítima”:

Fogo, fogo, fogo, dentro de mim!
Sangue! sangue! sangue! sangue!
Explode todo o meu cérebro!
Parte-se-me o mundo em vermelho!

(“OM”, 404-407)

O mundo inteiro não existe para mim! Ardo Vermelho

(“OM”, 444)

Escorre sangue quente a minha sensação dos meus olhos!

(“OM”, 451)

Por outro lado, a violência⁹⁴, que no caso de Campos é uma força centrípeta na medida em que tem como alvo o próprio sujeito, é n’“A Cena o Ódio” uma força centrífuga, que se projecta no exterior, em “tudo o que não me é”. Por outras palavras, a violência exprime-se nas “Odes” em desejos e cenários sadomasoquistas, sobretudo masoquistas:

Façam enxárcias das minhas veias!
Amarras dos meus músculos!
Arranquem-me a pele, preguem-me às quilhas,
E possa eu sentir a dor dos pregos e nunca deixar de sentir!
Façam do meu coração uma flâmula de almirante
Na hora de guerra dos velhos navios!
Calquem aos pés nos conveses meus olhos arrancados!
Quebrem-me os ossos de encontro às amuradas!
Fustiguem-me atado aos mastros, fustiguem-me!
A todos os ventos de todas as latitudes e longitudes
Derramem meu sangue sobre as águas arremessadas
Que atravessam o navio, o tombadilho, de lado a lado.
Nas vascas bravas das tormentas!

(“OM”, 379-391)

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.

⁹⁴ A violência exprime-se, também, na própria linguagem, não só no uso de palavras obscenas, mas na violação do próprio *medium*, mais intensamente no poema de Almada Negreiros – “La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que la hace volver.” Octavio Paz, *El Arco y La Lira*, pp. 38-39.

Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

(“OT”, 134-140)

Já n’“A Cena do Ódio” essa violência é dirigida ao outro e exprime-se no desejo reiterado de o ver sofrer, em formas de sadismo como as pragas, os insultos e as torturas. Transcreve-se apenas parte da estrofe em que o sadismo atinge o clímax:

Hei-de reconstruir em ti a escravatura negra!
Hei-de despir-te a pele a pouco e pouco
e depois na carne viva deitar fel,
e depois na carne viva semear vidros,
semear gumes, lumes,
e tiros.
[...]
E mais do que isto ainda, muito mais:
Hei-de ser a mulher que tu gostes,
hei-de ser Ela sem te dar atenção!

(“CO”, 689-706)

Há, por fim, nas duas extensas composições poéticas cenas de uma febre sanguinária que podem ser entendidas como ecos do cenário de guerra contemporâneo. É o caso da já referida estrofe XX d’“A Cena do Ódio” e dos versos seguintes da “Ode Marítima”:

Quilhas partidas, navios ao fundo, sangue nos mares
Conveses cheios de sangue, fragmentos de corpos!
Dedos decepados sobre amuradas!
Cabeças de crianças, aqui, acolá!
Gente de olhos de fora, a gritar, a uivar!
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

(“OM”, 424-430)

Além de tudo, estas três composições fundam-se no princípio estético não-aristotélico de força, que Pessoa, na voz de Álvaro de Campos, explicita num texto teórico publicado originalmente nos números 3 e 4 da revista *Athena* sob o título de “Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica”, artigo que termina com as afirmações pouco modestas:

De resto, até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não-aristotélica da arte, só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes – a Ode Triunfal e a Ode Marítima – que publiquei no *Orpheu*. Não pergunto se isto é imodéstia. Afirmo que é verdade.

A criação deste texto visa, segundo o autor, preencher uma lacuna. Porém, parece-me evidente que tal publicação se deveu mais à necessidade de Pessoa estabelecer os parâmetros estéticos segundo os quais queria que a sua arte fosse julgada. Portanto, os “Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica” servem, antes de mais, para se proceder a uma auto-canonização.

O título do artigo indica uma revolução na esfera da estética. A estética aristotélica “pretende que o fim da arte é a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação da sensação das coisas belas”⁹⁵. É esta norma estética aristotélica que Edgar Allan Poe reafirma, em meados do século XIX, nos dois textos teóricos enunciados no princípio deste capítulo – “[...] Beauty is the sole legitimate province of the poem.”⁹⁶ – e é precisamente esta tese poética que Álvaro de Campos vem contradizer no primeiro quartel do século XX, propondo, então, uma mudança nos fundamentos da estética: substituir a noção de beleza pela de força, ou energia. Campos defende que “a força vital é dupla, de integração e de desintegração”⁹⁷. Identificamos n’“A Cena do Ódio” essa força sob a designação de ódio, força que, justamente, tanto pode ser destrutiva como construtiva. A alteração introduzida não exclui os clássicos e “estabelece uma possibilidade de se construírem novas espécies de arte que quem sustente a teoria aristotélica não poderia prever ou aceitar.”⁹⁸

Na segunda parte dos “Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica” há outros aspectos interessantes aplicáveis à leitura do poema longo de Almada, em particular a afirmação de que “A arte, portanto, é antes de tudo, *um esforço para dominar os outros.*”⁹⁹ Ora, seguindo o raciocínio do texto, há duas formas de que a arte se serve para dominar, ou vencer os outros: captando, ou subjugando. A primeira dessas formas é utilizada pela arte aristotélica, que capta através da beleza, e a segunda é a forma utilizada pela arte não-aristotélica, que subjugua pela força. Além do mais, a primeira e a segunda distinguem-se a nível da organização por na primeira a unidade ser

⁹⁵ Álvaro de Campos, “Apontamentos para uma estética não aristotélica”, Fernando Cabral Martins (ed.), *op. cit.*, p. 236.

⁹⁶ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 164.

⁹⁷ Álvaro de Campos, *op. cit.*, p. 237.

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 237.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 241.

“artificial, *construída* e inorgânica, e portanto visível”¹⁰⁰, ao passo que na segunda a unidade é “espontânea e orgânica, *natural*, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível”¹⁰¹. De acordo com estes princípios e com as afirmações do último parágrafo, a construção da “Ode Marítima” poderia ser sentida, mas nunca visível, o que não corresponde ao ponto de vista de alguns críticos pessoais, que têm apontado princípios de construção nesse poema. Uma peça de arte fundada na ideia de beleza pode captar, mas só a arte que se baseia no princípio da força consegue subjugar:

Toda a arte parte da sensibilidade e nela realmente se baseia. Mas, ao passo que o artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência [...], para a poder tornar acessível e agradável, e assim poder *captar* os outros, o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim [...] se tornar *um foco emissor abstracto sensível* que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicada [...]

O artista verdadeiro é um foco dinamo-gênico; o artista falso, ou aristotélico, é um mero aparelho transformador, destinado apenas a converter a corrente contínua da sua própria sensibilidade na corrente alterna da inteligência alheia.¹⁰²

A motivação da publicação de “A Cena do Ódio” é, a propósito, a de contaminar o público, forçando-o “a sentir o que ele sentiu”, isto é, o ódio pelo burguês e pela “intrujice da Civilização e da Cultura” (“CO”, 513), de modo a inverter a ordem estabelecida. A grande força geradora de toda esta composição é, pois, a do ódio, sentimento que domina o sujeito e que se pretende que domine o leitor/audiência. Por outro lado, é a intensidade da sensação, mantida por recurso a processos como a

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 242.

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 242

¹⁰² *Idem, ibidem*, pp. 242-243.

reiteração e a acumulação, que sustenta a vitalidade do macro organismo que o poema longo é, assunto que será retomado no quarto capítulo desta dissertação.

Tomando como ponto de partida o conceito aristotélico de organicidade, facilmente se entende a noção de respiração, ou de fôlego aplicada ao poema. Como qualquer organismo, o poema depende da respiração para se manter vivo. Como manter o fôlego, como manter a intensidade da força numa composição de grande extensão? O problema de composição, de escrita do poema é, ao mesmo tempo, um problema de leitura. Do ponto de vista da leitura, o problema reside em manter a atenção do leitor, em evitar que a intensidade do entusiasmo provocado pela leitura esmoreça, caso em que o poema não produziria o efeito pretendido (que, no caso d' "A Cena do Ódio", é instilar o ódio). Em certa medida, é com o limite estabelecido por Poe, autor importante para os poetas simbolistas franceses (Mallarmé, Baudelaire, Paul Valéry), que trataram de traduzir e de divulgar a sua obra em França, que os escritores de poemas longos se vão debater. Que soluções, ou compensações podem ser encontradas para o problema de perda da unidade que a grande extensão de composição parece implicar? E que procedimentos artísticos o podem contornar, ainda mais quando a poesia tende, desde finais do século XVIII, a abandonar formas pré-estabelecidas e os poetas passam, cada vez mais depois do virar do século XIX, a escrever em verso livre? Será possível manter a unidade num poema de grande fôlego? Tanto a escrita da "Ode Marítima" como a composição d'"A Cena do Ódio" podem ser perspectivadas como respostas a esta problemática e constituem provas de que é possível manter a unidade de efeito poético.

Ainda na segunda metade do século XIX começam a esboçar-se saídas para essa problemática (é o caso dos longos poemas de Whitman, ou mesmo dos monólogos dramáticos do inglês Robert Browning), mas é no princípio do século seguinte que o poema longo se parece consolidar. Na modernidade, o poema longo tem a sua génese no

cruzamento, ou hibridação dos géneros (drama, épico, lírico e elegíaco, segundo a divisão aristotélica). T. S. Eliot, por exemplo, autor de um poema longo em verso livre que, em versão anterior à da publicação, chegou a atingir um milhar de versos – *The Waste Land* –, explora a problemática do poema longo em verso livre e defende, em “The Music of Poetry”¹⁰³, que num poema de maior extensão devem existir transições entre partes de maior e de menor intensidade e que essas transições devem ser, em relação com o nível hipertextual, prosaicas. Há portanto intersecções da prosa na poesia (ainda em 1869, publicou-se *Petits Poèmes en Prose*, de Baudelaire), mas também há interferências do drama no poema longo, em concreto no processo de alterização do sujeito, que pode assumir diferentes máscaras no mesmo poema, e no recurso ao dialogismo ou ao solilóquio próprios do género dramático. Todos estes aspectos podem ser identificados no poema em estudo. Eliot conclui naquele ensaio que “no poet can write a poem of amplitude unless he is a master of the prosaic.” Almada Negreiros foi, como a sua prosa atesta, um mestre do prosaísmo, mestria que é particularmente evidente na sua obra literária de maior extensão – o romance *Nome de Guerra*.

Em primeiro lugar, o forte impacto d’“A Cena do Ódio” no leitor deve-se à sua estranheza enquanto objecto literário. “A Cena do Ódio” choca e mantém a atenção do leitor, primeiramente, pela sua anormalidade, isto é, pela não conformidade com normas de vária ordem (estéticas, sociais, políticas), e depois pela força violenta que transmite e pela excentricidade da personalidade artística que comunica. A vitalidade do organismo manifesta-se, ainda, no ineditismo, humorismo e engenho da expressão verbal que caracterizam as peças literárias de Almada Negreiros. Estes aspectos são já formas de sustentação da energia, ou do fôlego do poema e, também, estratégias de manutenção da atenção do leitor/audiência. Mais, as abruptas mudanças de tom, as mutações de

¹⁰³ T. S. Eliot, “The Music of Poetry”, *On Poetry and Poets*, p. 32.

identidade, bem como a alternância entre o verso curto e o verso longo são, igualmente, procedimentos que contribuem para a criação de dinamismo no poema. Note-se as mudanças de tom, de que é exemplo a estrofe VIII – da auto-comiseração (vv. 133-138) passa-se para um tom de puro escárnio (vv. 139-142) :

E eu vivo aqui desterrado e Job
da Vida-gêmea d’Eu ser feliz!
E eu vivo aqui sepultado vivo
na Verdade de nunca ser Eu!
Sou apenas o Mendigo de Mim-Próprio,
órfão da Virgem do meu sentir.
E como queres que eu faça fortuna
se Deus, por escárnio, me deu inteligência,
e não tenho, sequer, irmãs bonitas
nem uma mãe que se venda para mim?

(“CO”, 133-142)

Nas duas odes publicadas em *Orpheu* – “Ode Triunfal” e “Ode Marítima” – Campos, ou, antes, Pessoa utiliza procedimentos de sustentação da energia encontrados, sobretudo, nos poemas de Walt Whitman, o poeta americano de linhagem diferente da de Poe, que, em larga medida, dá continuidade à poesia dos chamados transcendentalistas americanos, Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau. Esses procedimentos, dentre os quais se identifica a anáfora, a repetição, a reiteração e a retomada com variação de versos ou de expressões, encontram-se nos salmos bíblicos e em outros cânticos religiosos (nas *Upanishad* e nos Mantras, por exemplo), bem como na poesia medieval. Observemos atentamente um excerto de um extenso poema (1336 versos) de Whitman, “[Song of Myself]”, em que os procedimentos de composição

poética por anáfora e repetição com variação de elementos (palavras, sintagmas, ou orações) são particularmente observáveis:

[17]

These are the thoughts of all men in all ages and lands, they are not
original with me,

If they are not yours as much as mine they are nothing or next to
nothing,

If they do not enclose everything they are next to nothing,

If they are not the riddle and the untying of the riddle they are
nothing,

If they are not just as close as they are distant they are nothing.

This is the grass that grows wherever the land is and the water is,

This is the common air that bathes the globe.

This is the breath of laws and songs and behaviour,

This is the tasteless water of souls.... this is the true sustenance,

It is for the illiterate.... it is for the judges of the supreme court....

it is for the federal capitol and the state capitols,

It is for the admirable communes of literary men and composers and

singers and lecturers and engineers and savans,

It is for the endless races of working people and farmers and seamen.

(“[Song of Myself]”, 353-364)

A composição da estrofe é conseguida mediante, por um lado, o uso da anáfora e, por outro, recorrendo-se ao desdobramento semântico e sintáctico dentro do mesmo verso e de um verso para outro. A composição assenta, essencialmente, no princípio de retomada com variação de estruturas sintácticas e semânticas, ou, se se preferir, no

paralelismo sintáctico e semântico. Note-se que, por vezes, o verso se constrói por paralelismo sintáctico e por negação ou inversão de uma expressão, como é o caso em “If they are not the riddle and the untying of the riddle they are nothing, / If they are not just as close as they are distant they are nothing.” Procedimentos semelhantes constituem mesmo a base composicional das grandes “Odes” e dos poemas longos de Álvaro de Campos. Compare-se, por exemplo, o excerto da “Ode Marítima” transcrito anteriormente neste capítulo (“OM”, 516-524), ou os seguintes versos da “Saudação a Walt Whitman”:

Abram-me todas as janelas!

Arranquem-me todas as portas!

Puxem a casa toda para cima de mim!

Quero viver em liberdade no ar,

Quero ter gestos fora do meu corpo,

Quero correr como a chuva pelas paredes abaixo,

Quero ser pisado nas estradas largas como as pedras,

Quero ir, como as coisas pesadas, para o fundo dos mares,

Com uma voluptuosidade que já está longe de mim!

Não quero fechos nas portas!

Não quero fechaduras nos cofres!

Quero intercalar-me, imiscuir-me, ser levado,

Quero que me façam pertença doída de qualquer outro,

Que me despejem nos caixotes,

Que me atirem aos mares,

Que me vão buscar a casa com fins obscenos,

Só para não estar sempre aqui sentado e quieto,

Só para não estar simplesmente escrevendo estes versos!

(“Saudação a Walt Whitman”, 126-143)

Procedimentos semelhantes são usados por Blaise Cendrars (pseudónimo de Frédéric Sauser, 1887-1961) no poema-pintura publicado em 1913 – *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* –, pois a estrutura composicional do poema assenta na anáfora e na retomada com variação de estruturas verbais semelhantes, embora os mecanismos de sustentação não sejam nesse poema tão evidentes como nos poemas de Álvaro de Campos de que se transcreveram excertos

Esta estratégia de composição (que é análoga a formas de composição musical e, também, de composição visual, como veremos no próximo capítulo) é, a par com outros processos, amplamente utilizada por Almada Negreiros n’“A Cena do Ódio”. A estrutura anafórica, a retomada com variação de expressões e de palavras, assim como o recurso ao paralelismo semântico, sintáctico e sonoro são estratégias de composição usadas ao longo de todo o poema, entre versos e entre estrofes:

Sou Vermelho-Niagara dos sexos escancarados nos chicotes dos cossacos!

Sou Pan-Demónio-Trifauce enfermiço de Gula!

Sou Génio de Zaratustra em Taças de Maré-Alta!

Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol!

(“CO”, 7-10)

Hei-de poeta cantá-La em Gala sonora e dina!

Hei-de Glória desanuviá-La!

Hei-de Guindaste icá-la Esfinge

da Vala pedestre onde Me querem rir!

Hei-de trovão-clarim levá-La Luz

às Almas-Noites do Jardim das Lágrimas!

Hei-de bombo rufá-la pompa de Pompeia

nos Funerais de Mim!

Hei-de Alfange-Mahoma

cantar Sodoma na voz de Nero!

Hei-de ser Fuas sem Virgem do Milagre,

hei-de ser galope opiado e doido, opiado e doido ...

hei-de Átila, hei-de Nero, hei-de Eu,

cantar Átila, cantar Nero, cantar Eu!

(“CO”, 15-28)

Ó geral da mediocridade!

Ó claque ignóbil do vulgar, protagonista do normal!

Ó catitismo das lindezas d'estalo!

(“CO”, 118-120)

Tu, que te dizes Homem! (“CO”, 67)

E tu, também, vieille-roche, castelo medieval (“CO”, 155)

E tu também ó sangue azul antigo (“CO”, 158)

E vós também, ó gentes de Pensamento, (“CO”, 173)

E vós também, teóricos-irmãos-gêmeos (“CO”, 183)

E tu também, ó Beleza Canalha (“CO”, 191)

E tu também, ó Humilde, ó Simples! (“CO”, 208)

E vós também, ó moças da Província (“CO”, 229)

E tu também, ó mau gosto (“CO”, 232)

E vós ó gentes que tendes patrões, (“CO”, 243)

E vós também, nojentos da Política (“CO”, 255)

E tu também, roberto fardado: (“CO”, 262)

E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessugo (“CO”, 325)

Em toda a parte tu és o admirador

e em toda a parte a tua ignorância

(“CO”, 390-391)

Em toda a parte o teu papel é admirar,

(“CO”, 417)

Em toda a parte o bicho se propaga,

em toda a parte o nada tem estalagem,

(“CO”, 450-451)

Eu invejo-te a ti, ó coisa que não tens olhos de ver!

Eu queria como tu sentir a beleza de um almoço pontual

[...]

Eu queria gostar das revistas e das coisas que não prestam

[...]

Eu queria, como tu, sentir o bem-estar

[...]

Eu queria, como tu, viver enganado da vida e da mulher,

[...]

Eu queria, como tu, não saber que os outros não valem nada

[...]

Eu invejo-te, ó pedaço de cortiça

(“CO”, 514-529)

A inversão referida a propósito da estrutura dos versos em “[Song of Myself]” é, na verdade, um dos princípios composicionais d’“A Cena do Ódio”; de tal modo que é visível no verso inaugural do poema, revestindo-se da assumpção de uma sexualidade invertida – “Pederasta”. A presença do obsceno em cena assinala a natureza subversiva da peça. Enquanto princípio de composição, a inversão manifesta-se logo entre os versos 2 e 4: “divinizo-Me Meretriz, ex-líbris do Pecado,” e “Satanizo-Me Tara na Vara de Moisés!”. Da inversão como princípio composicional do poema tratarei no próximo capítulo deste estudo.

Até que ponto este e outros processos de composição estão próximos dos procedimentos usados nas obras pictóricas do mesmo autor, em particular nos murais da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, que, à semelhança do poema longo, são composições de grande fôlego, é o que se tentará descobrir no capítulo seguinte.

CAPÍTULO IV – PRINCÍPIOS ORGANIZADORES DA COMPOSIÇÃO

“There is neither painting nor sculpture, neither music nor poetry: there is only creation!”

Umberto Boccioni, “Technical Manifesto of Futurist Sculpture - 1912”, *Futurist Manifestos*, p. 64.

“As palavras querem estar nos seus lugares!”

“Gasto os dias a experimentar lugares e posições para as palavras. É uma paciência de que eu gosto. É o meu gosto.”

José de Almada Negreiros, “A Invenção do Dia Claro”, *Manifestos e Conferências*, pp. 60-61.

Um poema longo é uma composição verbal de grande extensão, tal como um mural é uma composição pictórica em grande escala. Como um mural está para um quadro, assim o poema longo estabelece uma relação de expansão relativamente a um poema mais breve. O principal problema de construção de uma estrutura de grandes dimensões (quer seja verbal, arquitectónica, sinfónica, ou pictórica) resume-se, como vimos no capítulo anterior, na questão da unidade construtiva, da coesão interna, isto é, da capacidade (ou força) que a estrutura tem de ter para suportar o peso da obra considerada no seu todo. Em poucas palavras, o mais importante é que a estrutura se mantenha erguida, em auto-sustentação.

A grande dimensão da obra implica, pois, o recurso a processos que suportem a macro estrutura e que reforcem a sua coesão interna, ou o sentido de unidade estética que tanto (pre)ocupou os artistas de maior força. Estes processos podem, assim, ser

designados como micro-estruturas de sustentação da organicidade (ou "força vital", segundo Álvaro de Campos) que, de acordo com a norma postulada pela poética aristotélica, deve ser atributo de toda a obra. Gostaria de designar esses processos como princípios organizadores (isto é, que contribuem para a organicidade) da composição.

É frequente encontrar-se temas e figuras transversais na obra pictórica e literária de Almada Negreiros – é o caso da varina, figura que se encontra disseminada por quase toda a sua obra, desde “A Cena do Ódio”, passando pela “novela vulgar lisboeta” *A Engomadeira*, pela *Histoire du Portugal par Coeur*, pelo romance *Nome de Guerra*, pelo poema “A Varina” e pelos murais das duas Gares Marítimas do porto de Lisboa. Por outro lado, o primeiro esboço literário que deu a conhecer Almada Negreiros como escritor assinalava já uma singular presença das técnicas das artes plásticas na arte da palavra – “Frizos”, *Orpheu I*, 1915. A intenção deste capítulo é de encontrar princípios de organização comuns às artes pictóricas e à arte da poesia, bem como tentar definir algumas linhas que marquem eventuais pontos de intersecção entre as duas artes em algumas obras do eclético artista.

Além de ter sido autor de textos que revelam uma novidade e criatividade expressivas que dificilmente poderão ser encontradas em outros escritores, Almada pintou a fresco dois trípticos que são, no entender de José-Augusto França, “raras obras-primas da pintura portuguesa”¹⁰⁴ – os murais da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, no porto de Lisboa¹⁰⁵. O trabalho terá, portanto, como obras de referência esses dois murais, o tríptico “Quem não viu Lisboa não viu coisa boa” (1945), da Gare Marítima de Alcântara, “A Cena do Ódio” e alguns desenhos ou pinturas que ajudem a ilustrar os princípios de organização referidos.

¹⁰⁴ José-Augusto França, *História da Arte em Portugal – O Modernismo*, p. 116.

¹⁰⁵ Vide reproduções dos frescos das duas gares em António Quadros Ferreira, *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa. Análise e Recepção da Modernidade em Almada Negreiros*, pp. 141-145.

Por hábito, fala-se de rimas e de paralelismos na poesia, mas estes conceitos são igualmente aplicáveis às artes pictóricas, especialmente quando se trata de obras de grandes mestres. A observação atenta do tríptico pintado na parede situada a oeste da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, “Domingo Lisboa” (1948), permite ver uma vasta rede criada por formas que se repetem e que se invertem. O processo de retoma de formas, de figuras e de cores entre as três pinturas cria um padrão visual, uma rede de reflexos contínua que constitui a estrutura formal de toda a composição. Esta estrutura funda-se essencialmente no princípio do paralelismo espacial¹⁰⁶. O processo de criação de formas a partir do desdobramento de formas geométricas, isto é, da forma invertida, da imagem ao espelho, é particularmente visível na composição do fresco central, na figura feminina que carrega uma canastra sobre a cabeça, cujo corpo é constituído pelo desdobramento das mesmas formas geométricas. O processo de composição do corpo humano pela repetição com inversão de formas geométricas também é visível no fresco do lado direito, onde a composição das formas dos ágeis corpos dos saltimbancos é constituída, basicamente, pelo paralelismo e pela inversão de triângulos e de esferas.

É nesta operação de desdobramento de uma forma em outra que se traduz a fórmula da unidade de Almada Negreiros referida no capítulo anterior: “1+1=1”, ou seja, por exemplo, $\square + \square = \diamond$.

Noutro tríptico, “Quem não viu Lisboa, não viu coisa boa” (Gare Marítima de Alcântara), verifica-se no terceiro fresco um processo de composição pictórica em que está presente o mesmo fascínio pela duplicação de uma imagem – as duas varinas que arrumam sardinhas na canastra são a duplicação ao espelho da mesma imagem (note-se

¹⁰⁶ “Spatial parallelism takes advantage of our notable capacity to compare and reason about multiple images that appear simultaneously within our eyespan. We are able to canvass, sort, identify, reconnoiter, select, contrast, review – ways of seeing all quickened and sharpened by the direct spacial adjacency of parallel elements.” Edward R. Tufte, “5. Parallelism: Repetition and Change, Comparison and Surprise”, *Visual Explanations*, p. 80.

como a posição corporal de uma corresponde exactamente à imagem invertida, numa rotação de 180°, da posição corporal da outra). O mesmo se pode dizer da representação das mulheres que arranjam as redes de pesca no fresco (único) “D. Fuas Roupinho, 1.º Almirante da Esquadra do Tejo”. No plano intermédio do terceiro fresco de “Quem não viu Lisboa não viu coisa boa” as duas faluas do Tejo constituem a imagem em duplicado uma da outra, enquanto os cinco barcos desenhados entre elas são também imagens duplicadas, mas por inversão, tal como no segundo fresco deste tríptico a imagem central – os dois barcos rebocadores – é construída mediante a duplicação invertida da forma de um barco.

Há um desenho de Almada homónimo da sua “novela lisboeta”, de um quadro seu de 1938¹⁰⁷ e, igualmente, de um quadro de Picasso intitulado “Woman Ironing”¹⁰⁸ (em que é inspirado) – “A Engomadeira” – que ilustra exemplarmente o processo de composição de uma imagem a partir da inversão das mesmas formas (reprodução em *Colóquio Letras*, nº 149/150, p. 240) – a metade esquerda do corpo da engomadeira é constituída pelas formas geométricas invertidas da metade direita, ou vice-versa. O mesmo mecanismo composicional de desdobramento de formas é particularmente visível tanto num quadro de Almada Negreiros intitulado “Interior”¹⁰⁹, datado de 1948, como noutra pintura do mesmo ano, “Maternidade”¹¹⁰.

Também no padrão do fato de arlequim, figura muito presente na obra de Picasso e de Almada, se pode encontrar os princípios de repetição e de inversão de formas: desenha-se uma linha oblíqua e uma série de linhas paralelas a essa, aplicando o princípio de repetição; depois, aplicando o princípio de inversão, desenha-se uma

¹⁰⁷ José de Almada Negreiros, “A Engomadeira”, 1933, óleo sobre tela (50 x 40 cm.), colecção particular.

¹⁰⁸ Pablo Picasso, “Woman Ironing”, Paris, 1904, óleo sobre tela (116.2 x 73 cm.), New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.

¹⁰⁹ Vide reprodução desta obra em José-Augusto França, *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁰ José de Almada Negreiros, “Maternidade”, 1948, óleo sobre madeira (101 x 78 cm.), colecção Jorge de Brito.

linha em sentido inverso ao da primeira linha, que com ela se cruza, e desenha-se uma série de linhas paralelas àquela; obtém-se, assim, por meio da aplicação dos princípios de repetição e de inversão, um padrão formado por losangos. Depois, se se colorir esses losangos formados pelo cruzamento das linhas seguindo um padrão semelhante ao do xadrez, obtém-se o padrão base do fato do arlequim (veja-se, por exemplo, a reprodução de “Arlequim”, 1938, na revista *Colóquio Letras*, n.º 149/150, p. 165).

A imagem duplicada ao espelho constitui, entretanto, a chave de leitura da enigmática expressão na assinatura d’“A Cena do Ódio”, “narciso do Egipto” (que se articula com a expressão “Esfinge”, no verso 17, e com a referência bíblica às “sete pragas sobre o Nilo” do refrão), uma vez que a imagem projectada no espelho simboliza a própria figura de Narciso, debruçando-se sobre a superfície das águas em contemplação da sua imagem em duplicado, num “corpo [que] é ao mesmo tempo vidente e visível”¹¹¹, que “vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo”¹¹². A partir do momento em que o olhar se vê a ver, passa a estar consciente de que é “vidente e visível”. É esta visão de segundo grau que está na origem das artes visuais e, de modo especial, na prática do auto-retrato. O gesto de “narciso do Egipto”¹¹³ será representado com várias variantes nos quadros e desenhos de José de Almada Negreiros e está particularmente representado num auto-retrato patente na já referida exposição “Weltliteratur – Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o Mundo!”, em que o autor se desenha desenhando¹¹⁴. Este auto-retrato segue a representação em escultura do escriba de pernas cruzadas que é própria da arte egípcia de finais da

¹¹¹ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 20.

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 21.

¹¹³ A propósito da identificação com o Egipto, leia-se, também, a referência em “Os Ingleses Fumam Cachimbo”, José de Almada Negreiros, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁴ José de Almada Negreiros, “Auto-retrato”, Janeiro de 1938, lápis sobre cartolina (70 x 49 cm.), colecção particular. Veja-se, também, “Auto-retrato com prancheta”, 1926, grafite sobre papel, colecção particular, que tem a seguinte inscrição: “Os olhos são para ver / e o que os olhos vêem só / o desenho o sabe”.

“Quarta Dinastia” e inícios da “Quinta Dinastia”¹¹⁵. Nessa altura, o escriba, cargo reservado à família do Faraó, era visto como “um mestre das letras sagradas e ocultas”¹¹⁶ e é desse modo que Almada se representa no auto-retrato egípcio. A presença da arte egípcia na obra de Almada Negreiros é recorrente. Além do fascínio pela natureza dos hieróglifos egípcios (fusão de imagem e de som e escrita dos sinais sagrados), a arte do Egito é uma das fontes de conhecimento que a Almada interessa comunicar; como escreveu Lima de Freitas no prefácio a *Ver*:

[...] Almada Negreiros resolve comunicar-nos algumas descobertas que fez, sobretudo como pintor [...] a descoberta ou a redescoberta da existência de uma Tradição primordial – sobretudo a que lhe chega por via cretense e grega – isto é, de uma “cadeia d’ouro” que vem ainda mais detrás, certamente do velho Egito, que Pitágoras retoma e faz florescer em Crotona para reaparecer, séculos volvidos, à tona da história, na obra de Luca Paccioli e de certos pintores e arquitectos da Renascença.¹¹⁷

O princípio da imagem ao espelho é aplicado n’“A Cena do Ódio”. O ícone duplicado e invertido está presente na mais longa composição poética de José de Almada Negreiros não apenas na assinatura, mas, muito mais importante do que isso, a forma invertida, bem como a forma duplicada são princípios de organização do poema, como foi referido no final do capítulo anterior.

Assim, há versos que são inteiramente compostos a partir da repetição de outros versos, ou de expressões que são retomadas por desdobramento ou paralelismo sintáctico, semântico, ou sonoro¹¹⁸. Entretanto, figuras de repetição como a epanalepse,

¹¹⁵ Cf. H. W. Janson, *História da Arte*, pp. 61-62.

¹¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 61.

¹¹⁷ Lima de Freitas, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁸ “In poetry, verbal equations become a constructive principle of the text. Syntactic and morphological categories, roots, and affixes, phonemes and their components (distinctive features) – in short, any constituents of the verbal code – are confronted, juxtaposed, brought into contiguous relation according to the principle of similarity and contrast and carry their own autonomous signification.” Roman Jakobson,

a anadiplose, a paranomásia, a anáfora, a sinonímia, o polissíndeto, a assonância, a aliteração e o emprego reiterado do paralelismo sintáctico e semântico criam um sistema de ecos que chama a atenção para os aspectos concretos das palavras (som e imagem gráfica) e que cria na superfície do texto uma cadeia de ressonâncias múltiplas:

Hei-de poeta cantá-La em Gala sonora e dina!

Hei-de Glória desanuviá-La!

Hei-de Guindaste içá-la Esfinge

da Vala pedestre onde Me querem rir!

Hei-de trovão-clarim levá-La Luz

às Almas-Noites do Jardim das Lágrimas!

Hei-de bombo rufá-la pompa de Pompeia

nos Funerais de Mim!

Hei-de Alfange-Mahoma

cantar Sodoma na Voz de Nero!

Hei-de ser Fuas sem Virgem do Milagre,

hei-de ser galope opiado e doido, opiado e doido...

hei-de Átila, hei-de Nero, hei-de Eu,

cantar Átila, cantar Nero, cantar Eu!

(“CO”, 15-28)

À anáfora de “Hei-de” e da sua variante “Hei-de ser” junta-se o eco de “cantá-la” conseguido pela repetição em diferentes versos do som final (“á-la”), a repetição de “G”, a aliteração, a assonância, a paranomásia do verso 21 e a epanalepse do versos 26, bem como as anáforas dos versos 27 e 28.

Sou Narciso do Meu Ódio!

“On Linguistic Aspects of Translation”, *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, pp. 150-151.

– O Meu Ódio é Lanterna de Diógenes,
é cegueira de Diógenes,
é cegueira da Lanterna!

(“CO”, 29-32)

Sou trono de abandono, mal-fadado,
nas iras dos bárbaros, meu Avós,
Oiço ainda da Berlinda d’Eu ser sina
gemidos vencidos de fracos,
ruídos famintos de saque,

[...]

Sou clausura de Santa Professa,
Mãe exilada do Mal,
Hóstia d’Angústia no Claustro,
freira demente e donzela,
virtude sozinha da cela
em penitência do sexo!

[...]

Sou a raiva atávica dos Távoras,

(“CO”, 39-57)

Serei Vitória um dia

– Hegemonia de Mim!

e tu nem derrota, nem morto, nem nada.

O Século-dos-Séculos virá um dia

e a burguesia será escravatura

se for capaz de sair de cavalgada!

(“CO”, 95-100)

A anáfora de “Sou” constitui-se como uma micro-estrutura de sustentação da força e dá um efeito de unidade à primeira parte do poema (“CO”, 1-66), que é suportada por outros processos de repetição.

Aí! Saltimbanco-bando de bandoleiros nefastos!
Quadrilheiros contrabandistas da **Imbecilidade!**
(“CO”, 105-106)

E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessugo,
(“CO”, 325)

Olha Hugo! Olha Zola! Cervantes e Camões,
e outros que não são nada por te cantarem a ti!
Olha Nietzsche! Wilde! Olha Rimbaud e Dowson!
Cesário, Antero e outros tantos mundos!
Beethoven, Wagner e outros tantos génios
que não fizeram nada,
que deixaram este mundo tal qual!
[...]
Antes não ter ciências!
Antes não ter livros!
Antes não ter Vida!
(“CO”, 347-365)

Os versos 347-353 são inteiramente compostos por desdobramento ou paralelismo sintático e semântico.

A Terra vive desde que um dia
deixou de ser **bola** do **ar**
pra ser **solar** de **burgueses**.

[...]

E 'inda hoje eu vivo no século XX

a ver desfilar burgueses

trezentas e sessenta e cinco vezes ao ano,

e a saber que um dia

são vinte e quatro horas de chatice

e cada hora sessenta minutos de tédio

e cada minuto sessenta segundos de spleen!

Ora bolas para os sábios e pensadores!

Ora bolas pra todas as épocas e todas as idades!

Bolas pròs homens de todos os tempos,

e prà intrujice da Civilização e da Cultura!

(“CO”, 493-513)

Os versos 505-509 são compostos pela divisão do ano em dias, do dia em horas, da hora em minutos, do minuto em segundos, desdobramento que é acompanhado pelo desdobramento por sinonímia, ou paralelismo semântico de “chatice”, “tédio” e “spleen”.

Eu invejo-te a ti, ó coisa que não tens olhos de ver!

Eu queria como tu sentir a beleza de um almoço pontual

[...]

Eu queria gostar das revistas e das coisas que não prestam

[...]

Eu queria, como tu, sentir o bem-estar

[...]

Eu queria, como tu, viver enganado da vida e da mulher,

[...]

Eu queria, como tu, não saber que os outros não valem nada

[...]

Eu queria que a vida fosse tão divinal

[...]

Eu invejo-te, ó pedaço de cortiça

(“CO”, 514-529)

Esta estrofe é unificada em bloco pela anáfora de “Eu invejo-te” e de “Eu queria”/ “Eu queria como tu”, assim como pela repetição e variação de expressões com sentido semelhante, num processo de variação sobre um tema.

Mas tu nem vives nem deixas viver os mais,

Crápula do Egoísmo, cartola d’espanta-pardais!

Mas hás-de pagar-Me a febre-rodopio

novelo emaranhado da minha dor!

Mas hás-de pagar-Me a febre-calafrio

abismo-descida de Eu não querer descer!

Hás-de pagar-me o Absinto e a Morfina!

Hei-de ser cigana da tua **sina!**

Hei-de ser a bruxa do teu remorso!

Hei-de desforra-dor cantar-te a buena-dicha

em águas-fortes de Goya

e no cavalo de Tróia

e nos poemas de Poe!

Hei-de feiticeira a galope na vassoira

largar-te os meus lagartos e a Peçonha!

Hei-de vara mágica encantar-te arte de ganir!

Hei-de reconstruir em ti a escravatura negra!

Hei-de despir-te a pele a pouco e pouco

e depois na carne viva deitar fel,

e depois na carne viva semear vidros,

semear gumes,

lumes,
e tiros.

(“CO”, 673-695)

A penúltima estrofe d’ “A Cena do Ódio” liga-se, temática e estruturalmente, à primeira parte do poema. É o “*da capo* automático de uma fúria insatisfeita”, como escreve José-Augusto França¹¹⁹. Há um retomar das mesmas estruturas retóricas: a anáfora de “Hei-de” aparece como mecanismo de organização na primeira e na última partes; às anáforas de “Sou”, de “Hei-de” e de “Hei-de ser” da primeira parte, correspondem na segunda parte as anáforas de “Hei-de ser” e de “Hei-de”; a paranomásia “largar-te [...] lagartos” (“CO”, 687) ecoa a paranomásia “bombo [...] pompa de Pompeia” da segunda estrofe do poema. A expressão “vara mágica” (“CO”, 688) liga-se tematicamente a “Tara na Vara de Moisés” (“CO”, 4). Retoma-se, igualmente, o verbo “cantar” na forma “cantar-te”(“CO”, 682), que de novo é ecoado em “encantar-te arte de ganir” (“CO”, 688). “ganir” remete, obviamente, para as formas “Ladram-me” (“CO”, 11) e “lati-la” (“CO”, 13) da primeira parte.

O outro princípio de composição pictórica encontrado nos frescos das Gares e em algumas obras pictóricas de Almada Negreiros, o princípio da imagem ao espelho, isto é, a repetição com ordem invertida tem, igualmente, várias concretizações a nível da composição textual n’“A Cena do Ódio”. Por um lado, este princípio manifesta-se pela inversão, ou subversão, dos valores, das normas e dos comportamentos instituídos pelo sistema ideológico-cultural burguês, como já se referiu a propósito dos vários avatares do “eu” (Pederasta, Meretriz, Pan-demónio-Trifauce, Átila, Nero, Bórgias, bruxa, feiticeira, etc.). Por outro lado, também a nível da expectativa do público se verifica uma inversão, visto que o texto, em vez de agradar à audiência, visa insultá-la.

¹¹⁹ José-Augusto França, “Almada Negreiros, Letras e Artes”, Alexei Bueno (org.), *Almada Negreiros: Obra Completa*, p. 21.

Ao nível das formas, isto é, de uma leitura de superfície do texto, a inversão, ou o princípio da imagem ao espelho tem como caso paradigmático o recurso constante ao quiasmo e a construções deste tipo, como:

Ergo-Me pederasta apupado d'imbecis,
divinizo-Me Meretriz ex-líbris do Pecado,
e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!
Satanizo-me Tara na Vara de Moisés!
O castigo das serpentes é-Me riso nos dentes,
(“CO”, 1-5)

Ladram-Me a Vida por vivê-La
e só Me deram Uma!
(“CO”, 11-12)

Sou ruínas rasas, inocentes
como as asas de rapinas afogadas.
(“CO”, 45-46)

Tu, que tens a mania das Invenções e das Descobertas
e que nunca descobriste que eras bruto,
e que nunca descobriste a maneira de o não seres...
(“CO”, 87-89)

Ó reles caixeiros, pederastas do balcão,
a quem o patrão exige modos lisonjeiros
(“CO”, 248-249)

o seu corpo se atrofiou
e o sexo elephantizado foi todo o seu corpo!

(“CO”, 388-389)

Larga tudo e vai para o campo
e larga o campo também, larga tudo!

(“CO”, 644-645)

O quiasmo pode ser visto como uma figura especular, uma vez que, como o espelho, repete uma imagem, invertendo a sua ordem.

Os exemplos que se seguem contêm quiasmos com elementos invertidos:

Ó santa Virgindade
a garantir a falta de lindeza!

Ó bilhete postal ilustrado

(“CO”, 239-241)

a pátria onde Camões morreu de fome
e onde todos enchem a barriga de Camões!

(“CO”, 319-320)

Ó Deus! Tu que mos levaste é que sabias
o Ódio que eu lhes teria

(“CO”, 483-484)

Era por eles terem piada?

Então era por a não terem?

(“CO”, 581-582)

Entretanto, há autênticas imagens ao espelho, ou anagramas perfeitos, como nos casos de iel | Lei – “Ó fera vadia das vielas açaimada na Lei!” (“CO”, 198) –, de mal | lam – “Té no matrimónio te maldigo, infame cobridor! / Espécie de verme das lamas

dos pântanos” (“CO”, 385-386) – e de Vid l div – “Eu queria que a Vida fosse tão divinal” (“CO”, 527).

Também se verifica a aplicação do princípio de inversão ao nível semântico, nos casos de expressões repetidas que são antecedidas pela negativa e nos casos de uso de antónimos, de antíteses e de oximoros, como atestam os seguintes exemplos:

Agora vou esperar que morras.

Mas tu és tantos que não morres...

Vou deixar d’esperar que morras

Vou deixar d’esperar por mim!

(“CO”, 147-150)

Ó oiro de pechisbeque (esperteza dos ciganos)

a luzir no vermelho verdadeiro da blusa de chita!

(“CO”, 235-326)

Maquereaux da Pátria que vos pariu ingénuos

e vos amortalha infames!

(“CO”, 257-258)

Destapa a tua decência, o teu ímoral pudor!

(“CO”, 545)

Porque choraste tanto quando te desonraram a filha?

Porque lhe quiseste matar o amante?

Não achas isto natural? Não achas isto interessante?

Porque não choraste também pelo amante?...

Deixa! Deixa! eu não te quero morto com medo de ti-próprio!

Eu quero-te vivo, muito vivo, a sofrer!

São formas e elementos que se desdobram por duplicação e inversão para darem origem a outras formas, criando-se, deste modo, uma arquitectura verbal análoga à arquitectura das formas nos frescos da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos. As figuras de repetição e o paralelismo podem, então, ser vistos como análogos literários da forma visual duplicada. Do mesmo modo, figuras como o quiasmo e o anagrama e tropos como a ironia podem, por sua vez, ser entendidos como símiles da forma visual invertida.

Como as formas e as figuras de uma composição pictórica, “As palavras querem estar nos seus lugares!”¹²⁰, na sua relação com o todo (e é este o sentido de “compor” – pôr com, conjugar uma dada série de unidades de modo a formar um todo). Os princípios de organização do poema e dos referidos murais das Gares Marítimas são, pois, análogos e fundam-se nas duas operações básicas de composição: a repetição e a variação. Os processos de composição pictórica, musical e verbal partilham estes dois princípios. Dito de maneira algo simplista: repetindo-se e variando-se um som, ou um acorde obtêm-se um ritmo, ou um padrão sonoro; repetindo-se e variando-se uma forma ou imagem, obtêm-se um padrão visual; repetindo-se e variando-se as mesmas estruturas verbais, obtêm-se um padrão simultaneamente sonoro, conceptual e visual.

Trata-se, tanto nos murais das gares como no poema, de um tipo de organização da matéria que obedece aos princípios de repetição com variação das mesmas formas; são portanto os mesmos princípios aplicados a sistemas semióticos diferentes, ou as mesmas regras aplicadas a jogos distintos. Nos murais das Gares, em particular no mural oeste da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, vemos que é a repetição e a variação das formas geométricas que desenham a estrutura que suporta a grande

¹²⁰ José de Almada Negreiros, “A Invenção do Dia Claro”, *op. cit.*, p. 60.

dimensão da composição; já n'“A Cena do Ódio”, a macro estrutura textual é suportada por micro-estruturas como o paralelismo sintáctico, semântico, sonoro e conceptual, assim como pela retoma e variação, ou desdobramento, de formas verbais. Este tipo de construção textual fundado em mecanismos de sustentação que unificam o que pode parecer desconjuntado cria na superfície do texto uma série de vibrações e de repercussões, o que faz com que haja uma interligação das formas dentro da composição, sendo por isso decisivo factor de coesão, de unidade textual, ou de harmonia da composição considerada no seu todo.

Até a partição dos murais das Gares e a divisão do poema em estudo é semelhante, uma vez que aos três frescos que compõem um mural correspondem as três grandes secções do poema. Note-se que a partição é marcada no poema pelo refrão:

Ah! que eu sinto, claramente, que nasci
de uma praga de ciúmes!
Eu sou as sete pragas sobre o Nilo
e a Alma dos Bórgias a penar!

Assim, a primeira secção vai do primeiro verso até ao 66, a segunda estende-se do verso 67 até ao 154 e a terceira inicia-se no verso 155 e termina no último verso do poema, retomando-se o refrão.

Numa obra crítica notável que tenta, justamente, aproximar a poesia das artes plásticas – *The Futurist Moment* – (e é esse aspecto que, entre outros, caracteriza “o momento futurista” como a autora o define), Marjorie Perloff dedica nada mais, nada menos do que um capítulo inteiro à técnica de *collage*, o que é significativo da importância que este processo de agrupamento de elementos heteróclitos desempenhou no redefinir das bases estéticas na primeira metade do século XX. Esta técnica consiste

em justapor elementos díspares, deslocados do seu contexto original, que são reordenados e revestidos de uma nova configuração ao serem integrados numa composição. Ainda que reunidos de modo a formarem outro objecto, os elementos mantêm a sua alteridade, daí que numa colagem os fragmentos sejam passíveis de uma dupla leitura – na relação do fragmento com a sua contextualização original e na relação do mesmo fragmento com a sua contextualização actual. O princípio da justaposição é a parataxe. A colagem surge no seio do movimento cubista em 1912, ano em que Picasso e Braque compõem as primeiras *collages*, embora estivesse já prefigurada na visão pictórica cubista, ou seja, na representação simultânea de múltiplas perspectivas sobre o mesmo objecto, que pode ser vista como uma colagem das diferentes perspectivas.

“Collage is, by definition, a visual or spatial concept, but it was soon absorbed into the verbal as well as into the musical realm.”¹²¹ Assim, o que Marinetti prescreve em 1913 no “Manifesto Técnico da Literatura Futurista” sob os motes da “destruição da sintaxe”, das “palavras em liberdade” e da “imaginação sem fios” é, resumidamente, a aplicação dos princípios da técnica de *collage* ao domínio verbal.

Texto de vanguarda por excelência, “A Cena do Ódio” acompanha algumas inovações técnicas aplicadas no campo da literatura. O princípio da técnica de colagem é aplicado, por um lado, nas expressões compostas por justaposição de palavras díspares: “Pan-Demónio-Trifauce” (“CO”, 8), “Espelho-Aleijão” (“CO”, 107), “macaco-intruja do Alma-realejo” (“CO”, 108), “Génio-tempestade” (“CO”, 110), “elefante-berloque” (“CO”, 412), “bugiganga-celulóide-bagatela” (“CO”, 413), “cérebro-carroça” (“CO”, 549). Por outro lado, a colagem é modelo de composição de todo o poema, já que a parataxe é predominante sobre a hipotaxe. Mais, as anáforas

¹²¹ Marjorie Perloff, *op. cit.*, p. 72.

(“Sou”, “Hei-de”, “Tu, que ...”, “Aí!”, “Ó”) e a conjunção copulativa “e” funcionam como elementos aglutinadores de fragmentos heteróclitos.

Por outro lado ainda, Almada serve-se de um repertório de figuras do universo finissecular¹²² e bíblico. O aparente caos heteróclito de referências culturais presentes n“A Cena do Ódio” corresponde, afinal, a um gesto de reagrupamento e de aglutinação de pedaços do universo artístico finissecular e de figuras e episódios bíblicos como a “serpente”, “Adão e Eva”, “Moisés”, “Herodes”, “Cleópatra”, “Job”, “a arca de Noé”, “Dilúvio Universal”, as “pragas sobre o Nilo” dando-lhes outra orientação, virando-os do avesso, ou seja, invertendo-os. Por outras palavras, Almada compõe a partir de estilhaços de elementos pré-existentes; processo semelhante é utilizado por Amadeo de Souza-Cardoso em várias pinturas, por exemplo em “Coty”,¹²³ (1917, óleo sobre tela com colagem, 94 x 76cm), assim como pelo arquitecto Antoni Gaudí (1852-1926) nos bancos serpenteantes do Parque Güel e nas chaminés da Casa Batlló, entre outras construções arquitectónicas suas compostas a partir da reordenação de estilhaços de azulejos.

Foi com um desenho que Almada Negreiros fez a sua estreia na vida artística pública, aos dezoito anos. Com efeito, em 1911 Almada publicou um desenho intitulado “Razão ponderosa” na revista *A Sátira* (n.º4). No ano seguinte, colabora com desenhos nas revistas *A Luta*, *A Rajada*, *A Bomba* e *A Manhã* e participa na 1.ª Exposição do Grupo de Humoristas Portugueses. Em 1913, colabora como ilustrador em *O Século Cómico*, *A Capital* e no *Jornal de Arganil* e expõe caricaturas na 2.ª exposição do Grupo de Humoristas Portugueses. É neste ano que José de Almada

¹²² É curioso que Almada faça referência a “Herodes”, “Nero”, “Diógenes” e “Cleópatra”, figuras representadas nas obras do pintor pré-raphaelita John W. Waterhouse (1849-1917): “The Remorse of Nero after the murder of his mother” (1878), “Diogenes” (1882), “Marianne leaving the judgement of Herod” (1888), “Cleopatra” (1888).

¹²³ Vide reprodução em *Pequeno Roteiro da Colecção de Arte do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*, p. 9.

Negreiros realiza a primeira exposição individual de desenhos, que motiva o artigo de Fernando Pessoa “As caricaturas de Almada Negreiros” e o posterior encontro entre os dois poetas. Já em 1914, publica caricaturas de políticos da República no *Papagaio Real*, de que foi responsável pela direcção artística. Trabalha depois como ilustrador, como desenhador e como caricaturista para várias publicações periódicas portuguesas e espanholas (*La Farsa*, por exemplo). A disciplina do desenho e o exercício satírico implícitos na caricatura têm forte presença no que gostaria de designar como frases *sketch*¹²⁴ d’“A Cena do Ódio”. Trata-se de frases, ou de expressões verbais que possuem o carácter visual, bem como a brevidade e a rapidez próprias do *sketch* humorístico. Poderiam designar-se também como frases *cartoon*, isto é, caricaturas verbais, como “Ó coito d’impotentes / a corar ao sol no riacho da Estupidez!” (“CO”, 124-125), “Ó pergaminho amarelo-múmia ” (“CO”, 161), “Ó fera vadia das vielas açaimada na Lei!” (“CO”, 198), “E vós ó gentes que tendes patrões, / autómatos do dono a funcionar barato!” (“CO”, 243-244), “E vós também, pindéricos jornalistas / que fazeis cócegas e outras coisas / à opinião pública!” (“CO”, 259-261), “E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessugo,” (“CO”, 325), “à coca de cunhas prò Cunha examinador / do teu décimo nono filho / dezanove vezes parvo!” (“CO”, 378-380), “Indigesta-te na palha dessa tua civilização!” (“CO”, 543), “Desatrete-te do cérebro-carroça! / Desata o nó cego da vista” (“CO”, 549-550), “Crápula do Egoísmo, cartola d’espanta-pardais!” (“CO”, 674). São frases síntese, em que estão contidas, pelo menos em potência, uma cena teatral e uma caricatura. Nestas frases *sketch* em particular, Almada denota um dos atributos que contribuem para o seu virtuosismo artístico e que o distingue enquanto escritor: a capacidade de tornar o abstracto concreto e visualizável.

¹²⁴ “Uma das formas almadianas por excelência é o *sketch*, no seu duplo sentido de acto teatral e de esboço.” Fernando Cabral Martins, “Posfácio”, José de Almada Negreiros, *Ficções*, p. 225.

Em meu entender, esta capacidade de ver e de tornar visível aos outros deriva directamente do treino de observação potencializado pela prática das artes pictóricas em geral e pela disciplina do desenho em particular. O desenho é uma disciplina que ensina o olhar a ver; a ver o que lá está e a ver o que lá não está – “Para poder desenhar, o artista tem de ser capaz de ver.”¹²⁵. Desenhar (bem) requer, entre outros aspectos, uma atenção minuciosa à forma do objecto que se quer desenhar, mas igualmente aos espaços em branco, às “formas entre coisas”. De maneira particular, o desenho de um rosto ou o desenho de um corpo, isto é, o desenho anatómico, implica que o desenhador imagine as formas que compõem o interior do corpo e que estão cobertas pela superfície visível. Não é despidendo sublinhar que José de Almada Negreiros é, sobretudo, um exímio desenhador e que os seus desenhos ultrapassam em número as outras produções artísticas. O arguto olhar de desenhador e de caricaturista determina a alta capacidade de captação de imagens significativas e de representação dessas imagens que está patente nos seus textos – “[...] o olho é o que foi comovido por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível através dos traços da mão.”¹²⁶

Em suma, o domínio do “Narciso do Egipto” é o “império da imagem”¹²⁷; como escreve Fernando Cabral Martins, “Os anéis desta corrente são, em todos os casos, fadados pela visualidade.”¹²⁸

¹²⁵ Kenneth Jameson, *Desenhar*, p. 7.

¹²⁶ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁷ Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 226.

¹²⁸ *Idem, ibidem*, p. 227.

CONCLUSÃO

“A Cena do Ódio” é, indiscutivelmente, um dos textos fundamentais do primeiro Modernismo português. O texto em cena reflecte os conflitos sociais e estéticos do primeiro quartel do século XX, especialmente o escândalo com que a literatura de *Orpheu* foi recebida, bem como os conflitos político-sociais que se seguiram à implantação da República em Portugal.

Guernica em palavras, a violência que se plasma no texto constitui uma resposta directa à violência que se fazia sentir no panorama internacional e, sobretudo, no panorama nacional, com o assassinato de centenas de pessoas a pretexto de revoluções políticas.

Servindo-se de uma forma de combate com forte tradição na literatura portuguesa – a sátira – Almada reconfigura-a recorrendo à atitude iconoclasta vanguardista em voga na Europa, bem como à mordacidade crítica aprendida no exercício do desenho humorístico.

Por se constituir enquanto contra-ataque, “A Cena do Ódio” está na linha de fogo. Por outro lado, a personalidade artística de Almada liga-se ao paradigma do fogo, isto é, ao elemento dinâmico em mutação constante, que não tem forma definida. Mas é também o fogo, como metonímia da luz, metáfora epistemológica, que está na origem do mito que preside à sua poética – Prometeu, figura da rebelião contra a ordem estabelecida; o que rouba o fogo (isto é, o conhecimento) aos deuses, para o oferecer aos homens.

Filiada nos movimentos de vanguarda que eclodiram no espaço europeu nos primeiros decénios do século XX (e que se espalharam rapidamente por toda a Europa

graças à velocidade possibilitada pelo desenvolvimento crescente dos meios de comunicação e de transporte) e inspirada na estética sensacionista de Pessoa, “A Cena do Ódio” pertence, como os *Cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, a uma “longa linhagem de literatura vingadora”¹²⁹. O seu discurso ergue-se sobre o edifício desmoronado de uma civilização moribunda que viria ainda a parir uma série de ditadores (esses sim, loucos perigosos) e ergue-se apoiado na força do ódio contra tudo o que essa civilização tem de bárbaro, de antagónico à construção e ao desenvolvimento das potencialidades do ser humano. O poema é, neste sentido, o anti-épico da civilização burguesa.

“Poema-exorcismo”¹³⁰, na expressão de José-Augusto França, “A Cena do Ódio” é a demonstração do poder construtivo do ódio, da força libertadora do humor e da capacidade transformadora da arte e da poesia. Como escreve Octavio Paz em *El Arco y la Lira*,

La cólera, el entusiasmo, la indignación, todo lo que nos pone fuera de nosotros pose la misma virtud liberadora. Brotan frases inesperadas y dueñas de un poder eléctrico [...] El elemento fuego preside todas esas expresiones. Los juramentos y malas palabras estallan como soles atroces. Hay maldiciones y blasfemias que hacen temblar el orden cósmico. Después, el hombre se admira y arrepiente de lo que dijo. En realidad no fue él, sino “otro”, quien profirió esas frases: estaba “fuera de sí”.¹³¹

Na torrente do ódio que tudo e todos arrasta, surgem imagens com uma terrível força invocativa como:

Sou a Raiva atávica dos Távoras,
o sangue bastardo de Nero,

¹²⁹ J. M. G. Le Clézio, “Prefácio”, Isidore Ducasse Conde de Lautréamont, *Cantos de Maldoror*, p. 8.

¹³⁰ José-Augusto França, “La Scène de la Haine, un poème-exorcisme”, *La Scène de la Haine*, pp. 7-14.

¹³¹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 52.

o ódio do último instante
do condenado inocente!
A podenga do Limbo mordeu raivosa
as pernas nuas da minh' Alma sem baptismo...
Ah! que eu sinto, claramente, que nasci
de uma praga de ciúmes!
Eu sou as sete pragas sobre o Nilo
e a Alma dos Bórgias a penar!

(“CO”, 57-66)

Os contactos com a obra de Pessoa são apenas aflorados, ficando muito por explorar nesse campo de investigação, particularmente na mútua influência estética entre José de Almada Negreiros e Fernando Pessoa. Até que ponto, por exemplo, pôde a poética de Almada Negreiros ter tido influência na criação e na configuração do heterónimo Alberto Caeiro?

E muito mais haverá a explorar no campo dos estudos inter-artes dentro do universo almadiano. Ficam ainda por fazer outras conexões entre “A Cena do Ódio” e as artes pictóricas, em particular com a pintura e com as estéticas vanguardistas.

Apesar das inúmeras inter-ligações que se possam estabelecer quer entre “A Cena do Ódio” e as estéticas de vanguarda, quer entre o poema e as artes pictóricas, este texto continua a ser uma obra ímpar, organismo único da sua espécie.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS

NEGREIROS, José de Almada – *Obras Completas. Vol. I – Poesia*. Lisboa: IN-CM, 1985.

_____ – *Obras Completas. Vol. II – Nome de Guerra*. Lisboa: IN-CM, 1986.

_____ – *Obras Completas. Vol. III – Artigos no Diário de Lisboa*. Lisboa: IN-CM, 1988.

_____ – *Obras Completas. Vol. IV – Contos e Novelas*. Lisboa: IN-CM, 1989.

_____ – *Obras Completas. Vol. V – Ensaaios*. Lisboa: IN-CM, 1992.

_____ – *Obras Completas. Vol. VI – Textos de Intervenção*. Lisboa: IN-CM, 1993.

_____ – *Obras Completas. Vol. VII – Teatro*. Lisboa: IN-CM, 1993.

_____ – *Almada Negreiros: Obra Completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

_____ – *Poemas*. Ed. Fernando Cabral Martins *et all*. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

_____ – *Ficções*. Ed. Fernando Cabral Martins *et all*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____ – *Manifestos e Conferências*. Ed. Fernando Cabral Martins *et all*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

TRADUÇÕES D’“A CENA DO ÓDIO”

NEGREIROS, José de Almada – *La Scène de la Haine*. Trad. de Marie-Claire Vromas. Edição bilingue. Paris: José Corti, 1989.

_____ – *La escena del odio*. Trad., prólogo y notas de Alberto Virella. Edição bilingue. Madrid: Hiperión, 1997.

OBRA GRÁFICA

NEGREIROS, José de Almada – *ALMADA*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1984.

FERREIRA, António Quadros – *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa. Análise e recepção da Modernidade em Almada Negreiros*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

FEIJÓ, António M. (ed. lit.) – *Weltliteratur: Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o Mundo!* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, 2008.

OUTRA BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES – *Poética*. Trad., prefácio e introd. de Eudoro de Sousa. 7.ª ed.. Lisboa: IN-CM, 2003.

APOLLONIO, Umbro (ed.) – *Futurist Manifestos*. Trad.s do Italiano de Robert Brain, R. W. Flint, J. C. Higgitt e Caroline Tisdall. London: Tate Publishing, 2009.

ARMERO, Gonzalo (ed.) – *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, n.º 41. *Vida y obra del Portugués José de Almada Negreiros (1893-1970)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978.

AMARAL, Ana Luísa – “«A Cena do Ódio» de Almada Negreiros e «The Waste Land» de T. S. Elliot”. *Colóquio/Letras*, n.º113/114. Janeiro 1990, pp. 145-156.

ANIELLO, Barbara – “José de Almada Negreiros, do caos à estrela dançante”. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte*, n.º6. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, pp. 325-335.

AUERBACH, Erich – *MIMESIS: The representation of reality in Western literature*. Trad. do Alemão de Willard R. Trask. 50th anniversary ed.. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.

BARRENTO, João – *O Espinho de Sócrates (Modernismo e Expressionismo – Ensaaios de Literatura Comparada)*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

_____ – *A espiral vertiginosa*. Lisboa: Cotovia, 2001.

BAUMAN, Zygmunt – *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.

BENJAMIN, Walter – “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad.s de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, pp. 71-113.

BRADBURY, Malcom, et McFARLANE, James (eds.) – *Modernism 1890-1930*. London: Penguin Books, 1991.

BUESCU, Helena Carvalhão – *Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

CALINESCU, Matei – *Five faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

CAMPOS, Álvaro de – *A Passagem das Horas*. Ed. de Cleonice Berardinelli. Lisboa: IN-CM, 1988.

_____ – “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”. In MARTINS, Fernando Cabral (ed.) – *Crítica / Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, pp. 236-245.

CEIA, Carlos – “A Luxúria como obra de arte vanguardista em dois poemas de Almada Negreiros: «A Cena do Ódio» e «Mima-Fatáxa»”. *O Escritor*, n.º 9. Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores, Março de 1997, pp. 151-162.

Colóquio/Letras, n.º 149/150. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Julho 1998.

DUNSTAN, Bernard – *A Composição em Pintura*. Trans. de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença/ Martins Fontes, 1982.

ELIOT, T. S. – “The Music of Poetry”. In *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber Ltd., 1957, pp. 26-38.

FERREIRA, Paulo – *Amadeo de Souza Cardoso: Peintre portugais 1887-1918*. Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian – Portugal, 1995.

FERNANDES, Maria João – “A pintura de Almada”. In SILVA, Celina (coord.) – *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade. Actas do Colóquio Internacional (Porto, 12-14 de Dezembro, 1996)*. Porto: Edição da Fundação Eng. António de Almeida, 1998, pp. 155-172.

FRANÇA, José-Augusto – “O significado histórico do Orpheu (1915-1975)”. *Colóquio/Letras*, n.º 26, Julho 1975, pp. 17-18.

_____ – *Amadeo & Almada*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1986, pp. 159-454.

_____ – *O Modernismo na Arte Portuguesa*. 3.^a ed.. Lisboa: ICALP/Ministério da Educação, 1993.

_____ – “La Scène de la Haine, un poème-exorcisme”. In José de Almada Negreiros – *La Scène de la Haine*. Trad. de Marie-Claire Vromas. Edição bilingue. Paris: José Corti, 1989.

_____ – "Almada e Portugal, dez anos de escrita, 1915-1925". In SILVA, Celina (coord.) – *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade. Actas do Colóquio Internacional (Porto, 12-14 de Dezembro, 1996)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, pp. 95-111.

_____ – *100 Quadros Portugeses no Século XX*. 2.^a ed.. Lisboa: Quetzal Editores, 2002.

_____ – *O essencial sobre Almada Negreiros*. Lisboa: INCM, 2003.

_____ – *História da Arte em Portugal – O Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

FREITAS, Lima de – "Almada, o pitagorismo e a crítica portuguesa". In SILVA, Celina (coord.) – *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade. Actas do Colóquio Internacional (Porto, 12-14 de Dezembro, 1996)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, pp. 3-22.

_____ – "Prefácio". In NEGREIROS, Almada – *VER*. Lisboa: Editora Arcádia, 1982, pp. 7-37.

GALHOZ, Maria Aliete – “O Momento Poético do Orpheu”. *ORPHEU*. 3.^a reedição do volume I. Lisboa: Ática, s.d., pp. IX-XLIX.

_____ - “Introdução”. *ORPHEU* 2. 2.^a reedição. Lisboa: Ática, 1979, pp. VII-XLVII.

GASSET, José Ortega y – *A Desumanização da Arte e outros Ensaio de Estética*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2003.

GONÇALVES, Rui-Mário – *Almada Negreiros*. s.l.: Editorial Caminho/Edimprensa, s.d..

GUIMARÃES, Ana Paula – *As estrelas acessíveis. José de Almada Negreiros: o corpo em palestra*. Lisboa: Apenas Livros Lda. e Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2004.

GUIMARÃES, Fernando – *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: IN-CM, 1982.

_____ – *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello Editores, Outubro de 1999.

GUSMÃO, Manuel (apresentação crítica, selecção e linhas de leitura) – *A Poesia de Alberto Caeiro*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.

_____ – “Da literatura como transporte e travessia dos tempos. Algumas notas sobre a historicidade da literatura”, *Vértice*, 87 (II série), Novembro-Dezembro 1998, pp. 72-85.

HATHERLY, Ana – *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

HARRISON, Charles – *Modernismo*. Trad. de Maria Armanda de Sousa. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

HUMPHREYS, Richard – *Movements in Modern Art: Futurism*. London: Tate Gallery Publishing, 1999.

JAKOBSON, Roman – “On Linguistic Aspects of Translation”. In SCHULTE, Rainer et BIGUENET, John (eds.) – *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1992, pp. 144-151.

JAMESON, Kenneth – *Desenhar*. Trads. de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença/ Martins Fontes, 1985.

JANSON, H. W. – *História da Arte*. 7.^a ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

KANDINSKY, Wassily – *Ponto, Linha, Plano*. Trad. de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1996.

KIRBY, Michael – *Futurist Performance*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1971.

KRYSINSKI, Wladimir – “Sur quelques genealogies et formes de l’hybridité dans la littérature du XXe siècle”. In BUDOR, Dominique et GEERTS, Walter (eds.) – *Le Texte hybride*. Sorbonne: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

KOLOCOTRONI, Vassily *et all.* (ed.) – *Modernism: an anthology of sources and documents*. Chicago/ Edinburgh: The University of Chicago Press/ Edinburgh University Press, 1998.

LAUSBERG, Heinrich – *Elementos de Retórica Literária*. 5.^a ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LE CLÉZIO, J. M. G. – “Prefácio”. Trad. de Miguel Serras Pereira. In LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse Conde de – *Cantos de Maldoror seguidos de Poesias*. Trad. de Pedro Tamen. s.l.: Fenda, 2004, pp. 7-13.

LOPES, Óscar – “Almada Negreiros”. In *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea II*. Maia: IN-CM, 1987, pp. 552-580.

LOURENÇO, Eduardo – “«Orpheu» ou a poesia como realidade”. In *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, 1974, pp. 47-67.

MACEDO, Ana Gabriel – “The poetics of the Futurist stage manifestos”. *Cadernos de Literatura Comparada, n.º17 – Poesia e Outras Artes: do Modernismo à*

Contemporaneidade. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Dezembro 2007, pp. 129-147.

MARIA, Luciano De (ed.) – *Per conoscere Marinetti e Il Futurismo*. Verona: Arnoldo Mondadori, 1973.

MARQUES, António – *Perspectivismo e modernidade*. s.l.: Vega, 1993.

MARTINS, Cabral (apresentação crítica, selecção e linhas de leitura) – *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.

MCNAB, Gregory, “Sobre duas «intervencções» de Almada Negreiros”. *Colóquio/Letras*, n.º 35, Janeiro 1977, pp. 32-40.

MORNA, Fátima Freitas (apresentação crítica, selecção e linhas de leitura) – *A Poesia de Orpheu*. 2.ª ed.. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987.

NICHOLLS, Peter – *Modernisms*. London: MacMillan Press Ltd., 1995.

NIETZSCHE, Friederich – *Assim falava Zarathustra*. Trad. de Alfredo Margarido. 14.ª ed.. Lisboa: Guimaráes Editores, 2007.

ORPHEU. Ed. facsimilada. Lisboa: Contexto, 1989.

ORPHEU 3. Ed. de Arnaldo Saraiva. Lisboa: Ática, 1984.

Portugal Futurista. Ed. Facsimilada. Lisboa: Contexto, 1990.

PAZ, Octavio – *Los Hijos del Limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.

_____ – *El Arco y La Lira*. s.l.: Fondo de Cultura Económica, 1956.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (org. e trad.) – *Hélade*. 9.ª ed.. Porto: Edições Asa, 2005.

PEREIRA, Maria José Moniz *et all.* (coord.) – *Pequeno Roteiro da Colecção de Arte do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

PERLOFF, Marjorie – *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

_____ – “From Avant-garde to Digital: The Legacy of Brazilian Concrete Poetry”. *Cadernos de Literatura Comparada, n.º17 – Poesia e Outras Artes: do Modernismo à Contemporaneidade*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Dezembro 2007, pp. 11-49.

PESSOA, Fernando – “As caricaturas de Almada Negreiros”. In MARTINS, Fernando Cabral (ed.) – *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*. Braga: Assírio & Alvim, 2000, pp. 88-90.

_____ – *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. de George Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

_____ – *Correspondência 1905-1922*. Ed. de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____ – *Correspondência 1923-1935*. Ed. de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____ – *Ficções do Interlúdio*. Ed. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

POE, Edgar Allan – *Poética (Textos Teóricos)*. Tradução, introd. e notas de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

POUND, Ezra – *ABC of Reading*. London: Faber and Faber, 1961.

RABATÉ, Jean-Michel – *1913 The Cradle of Modernism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

ROSE, Margaret A. – *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

RUBIM, Gustavo – “Palcos de palavras: a cena da escrita na poesia de Almada Negreiros”. *Colóquio/Letras*, n.º 149/150, Julho 1998, pp. 49-58.

SAPEGA, Ellen W. – *Ficções modernistas: Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Maia: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Cultura, 1992.

_____ – “Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros: reavaliação de uma amizade estética”. *Colóquio/Letras*, n.º 113/114, Janeiro 1990, pp. 169-174.

SENA, Jorge de – “Almada Negreiros Poeta”. In NEGREIROS, José de Almada – *Obras Completas, vol. I – Poesia*. Lisboa: IN-CM, 1985, pp. 9-33.

_____ – s.v. "Almada Negreiros, José de". In COCHOFEL, João José (dir.) – *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e da Teoria Literária*, Vol. 1. Mirandela: Iniciativas editoriais, 1977, pp. 145-148.

SILVA, Celina – *Almada Negreiros, a busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

STEINER, George – *Nostalgia for the Absolute*. Toronto: House of Anansi Press Inc., 1997.

TUFTE, Edward R. – *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. 8th printing. Connecticut: Graphics Press, 2007.

VERDONE, Mário (ed.) – *Prosa e Critica Futurista*. Milano: Feltrinelli Editore, 1973.

WALTHER, Ingo F. (org.) – *Arte do Século XX*. Trad. de Ida Boavida. 2 vols. Köln: Taschen, 2005.

WHITMAN, Walt – *Leaves of grass*. Ed. by Malcolm Cowley. New York: Penguin Books, 1976.