

Almada não usa paleta; mistura as tintas sobre um papel branco, sentado no chão, tal como aqui o vêem



Foi Sara Afonso, mulher do pintor, quem dispôs estas pedras umas sobre as outras, na pequena quinta em que se refugiam, nos arredores do Estoril. Um toque apenas da sua mão e eis o efeito estranhamente sugestivo



O «atelier» da quinta, na docura da luz que se filtra por entre os

ESPECIAL PARA A «EVA», POR URBANO TAVARES RODRIGUES

A AVENTURA ESPIRITUAL DE ALMADA NEGREIROS

GEÓMETRA DA ARTE, CAVALEIRO DO FUTURO

NOITE serena de verão. Estrelas sobre a cidade. Num sexto andar, um amplo «atelier» de pintor.

Os cartões que tenho na minha frente ilustram uma frase que algures ouvi a Almada Negreiros: «Já que não somos genialmente espontâneos, temos de ser espontâneos por genialidade». O outro grande segredo da realização de Almada como pintor é que nele a mão acompanhou sempre a mente. Mas há ainda uma terceira chave: o seu sentido de perpetuação da linguagem.

Tenho na frente o seu cartão do Fernando Pessoa, que Lisboa vê diariamente nos «Irmãos Unidos» e que tão bem exprime, numa prodigiosa «geometrização», o lado preciso, racionador, do poeta «fingidor» que filtrou o sentimento pela inteligência, a sua própria existência, inelutavelmente pautada, ardendo interiormente em sonhos sem asas e verificações nihilistas. Diante deste retrato, um engenheiro belga, apresentado a Almada pelo cônsul de Portugal em Leopoldville, exclamou, voltando-se para o pintor:

— Mas você é um espantoso géometra!

E, na verdade, Almada Negreiros, paladino do «futurismo» em Portugal, tem, como artista plástico, a consciência de uma linguagem imutável. Existe para ele uma eterna vanguarda, à qual sagradamente se ascende ou irremediavelmente nunca se pertence.

— A minha arte pretende chegar ao espectáculo, porém com um fundamento que não é de hoje nem de ontem, mas de sempre.

Não reside no verso medido a importância primeira da substância poética que o Velho Testamento nos comunica. Mas ele é a condição de perpetuação dessa linguagem lírica. Tal a composição na obra pictórica de Almada: meio necessário — e para ele «perene» — de transmissão.

Intriga-me no «atelier» um quadro não figurativo. Almada explica-mo e agora vejo-o. É um segredo de composição. Relaciona-se com a sigla de Bahütte, a corporação medieval de arquitectos e constructores do Sacro-Império: «Um ponto que está no círculo e que está no quadro e também no triângulo: se encontras este ponto, tudo vai bem; se não o encontras, tudo está perdido».

Desta alquimia plástica de Almada Negreiros, com seus aspectos de disciplina monacal, nasceu a «Relação 9/10», fruto de anos de pesquisa e de estudo, em que ele revela as leis imutáveis da composição e cujo «en-tête» (uma frase de Raimundo Lullo) é sobejamente expressivo: «Ah! numerante que estabeleces o número! Ah! Espírito Santo que aperfeiçoas o número!».

A paixão de Almada Negreiros pelo mosaico bizantino, as suas admirações mais fortes no domínio da pintura — Giotto e Piero della Francesca pelos resultados estéticos, Piero Nicosi, pela sua posição em arte, pretendendo inventar, como Paolo Uccello, uma transcendentalização dentro da composição — tor-

nam-se-me agora luminosamente compreensíveis. Dois impulsos antinômicos convergem para a juventude milagrosa — «juventude» aqui idêntica a uma pureza conseguida — das obras do Almada pintor e poeta: a intencionalidade da sua gramática e a sua entrega à intuição orfaica.

Assim ele premedita e compõe os seus cartões meticulosamente, com verdadeiro sofrimento, e depois pinta, numa euforia de libertação.

A mocidade (ou ingenuidade) artística e humana de Almada é também pois, em certa medida, construção, propósito. Ele foi, como poucos dos seus contemporâneos, em todos os caminhos que trilhou, desejo de consciência, busca de autenticidade. Essa vontade de descoberta é acima de tudo o segredo da sua perpétua juventude. Mas Almada é também os seus próprios meios e nos meios do artista há sempre uma quota parte de trucação, de artifício. Esse artifício nele consiste em olhar de cima para a coisa artística em elaboração. Quando a maturação se deu (e Almada conhece de há muito o mistério dos regressos insensíveis (1)), o que importa, em certos casos, é conseguir perspectiva, desprendimento. Este processo de «jonglerie» superior o aproxima, por exemplo, de Cocteau. Há em semelhante atitude um iniludível coeficiente de mistificação, mas nessa mistificação justamente, em Almada, o seu instinto secreto e a burla artística se enlaçam a tal ponto que oferecem ao público — o polo neutro da corrente da arte — o enigma da beleza (veja-se o seu «Quo»). Há dois caminhos em arte: criar visceralmente, atolado no assunto (e corre-se o risco de não transpor plenamente o «documento» que ficará em muitos pontos informe, apenas «humano»; ou criar cerebralmente, com ironia, em face do nada que é também o tudo, da arte que enche a vida, o que se sentiu com paixão. Almada é da família de Leonardo e de Mallarmé. Intelectual, ele «modelou» contudo, senhor da fantasia, engenheiro de mitos, a sua própria vida, numa afirmação «romântico — personalista» talvez sem par na sua geração.

A LENDA DE ALMADA

Tal como no-lo mostra o auto-retrato da «Invenção», ele era aos vinte anos: a espessa cabeleira negra, o rosto magro

(1) «Escuto estes desenhos como a um homem do campo que diz, sem querer, coisas mais importantes do que o que está a contar, e que põe tudo à mostra sem dar por isso. Através destes desenhos sigo grafologicamente o meu instinto à espera da minha vontade, — a minha querida ignorância a aquecer ao sol e a transformar-se na minha vez cá na terra». (Invenção do Dia Claro).

e febril, os olhos imensos, ardentes, a boca apertada, com ânsia de tudo, airoso a cabeça qual a dum príncipe do Bronzino, mas carregada de intensidade, unidas as sobrancelhas como as da Judite do «Nome de Guerra», «pedaço de verdade autêntica sem forma nem fuga, em cujo íntimo estava sempre a palavra guerra» e que «tumultuosamente, sem descansar, mais do que dinheiro, mais do que amor, mais do que felicidade, procurava a paz».

Hoje o seu olhar, em repouso, tem às vezes a tristeza dos artistas que com os dedos crispados tocaram o nada e roçaram o infinito. A sua cabeça ainda bela, mas seca, cavada em sulcos profundos e já grisalha, devorada de magia, lembra a de um sacerdote oriental, faiscador de cultos peregrinos. Deixa uma perturbante impressão de receptividade mediúnica. O sorriso, porém, o sorriso jovem e encantador, ilumina essa fisionomia queimada: é ainda o sorriso de quem conserva os olhos postos numa «nova idade de que nós seremos os primitivos» (1).

Já em 1910, com dezassete anos, José de Almada Negreiros aparecia na primeira linha dos que, após os manifestos de Marinetti, intentavam renovar a literatura portuguesa. Acaso nenhuma figura de então como ele, tão carnalmente, ligou a arte à própria vida. Intervinha em todos os motins do espírito, em todas as tomadas de posição. Em 1911, escreveu a sua primeira peça de teatro («O Moinho»), a que se seguiriam outras ainda inéditas («23, 2.º andar» e «Os outros»), cujo conhecimento público aqui se reclama.

Foi 1913 o ano que viu o primeiro bailado português, com música de Rui Coelho. A coreografia e os figurinos — nota curiosa entre as suas múltiplas actividades — eram de José de Almada Negreiros. No mesmo ano, coreografou ele ainda, no Palácio de Rosa, dos marqueses de Castelo Melhor, «O sonho da princesa».

Em 1915 redigia Almada a novela «A engomadeira», que só viria a lume em 1917, e o irreverente «Manifesto Anti-Dantas».

Foi o ano do nascimento do «Orfeu». Almada era o mais novo do grupo. Chamavam-lhe os outros «Bebé de Orfeu». Era violentamente exuberante, mas sujeito a grandes lacunas melancólicas. Dizia-lhe uma sua tia, pitorescamente: «Tu enches uma casa, mas também, se estás triste, caramba, podes limpar as mãos à pared!».

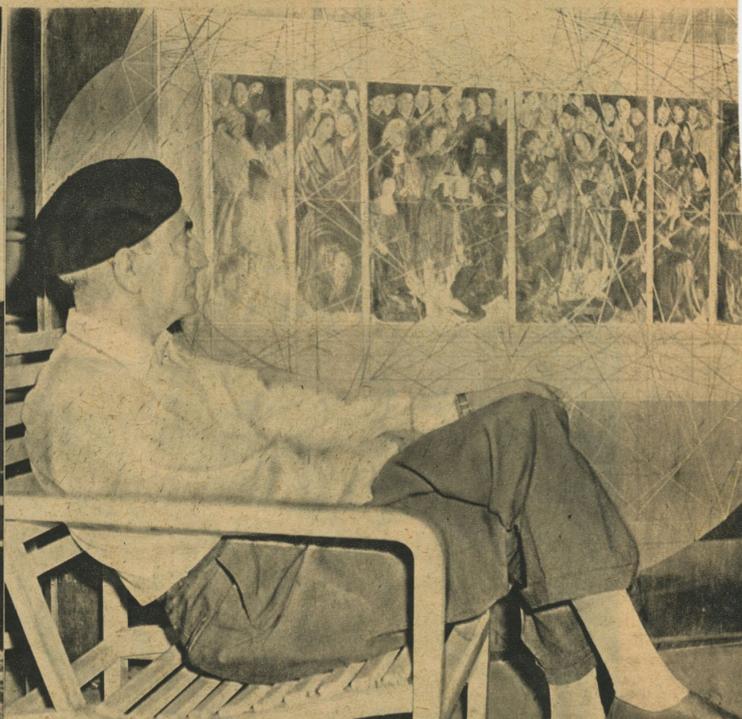
Almada tinha a fúria de viver. Bebia o presente com sofreguidão e a importância e a inutilidade da experiência iam

(1) «Pierrot e Arlequim», 1924.

Almada, pai de família: na sua casa de Lisboa, com sua mulher, a ilustre pintora Sara Afonso, e os seus dois filhos.



Almada Negreiros diante dos painéis de Nuno Gonçalves sobre os quais faz um estudo que dentro em breve se tornará conhecido

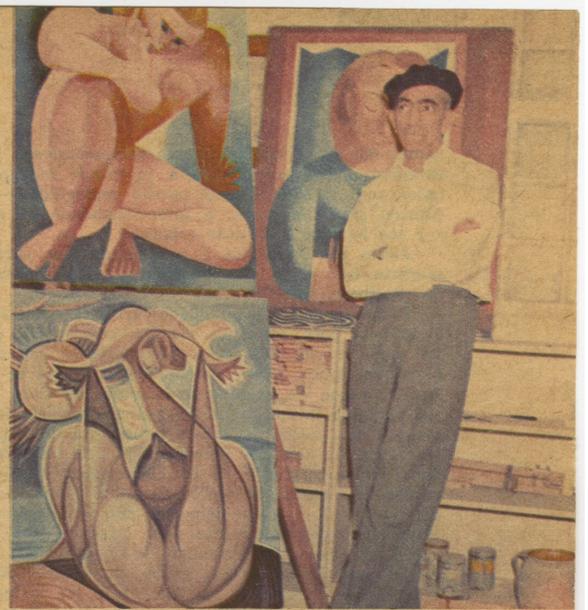




pinheiros. Aqui Almada, durante anos e anos, pintou.



Uma imagem da vida familiar na sala de estar da Quinta da Lameirinha. Búzios, conchas, bonecos de barro, mantas alentejanas: um interior que atrai, próprio de um casal de artistas



Almada, com os seus quadros, no «atelier» da Quinta. «O artista não pode, não deve, não sabe—diz ele—separar espírito e matéria: é a bola que ele joga à parede!»



No seu «atelier» de Lisboa, Almada Negreiros diante dos cartões dos painéis da Gare Marítima da Rocha

nele sedimentando. Vivia intensamente. De madrugada, caía na cama prostrado de fadiga. Não se deitava para adormecer: cedia à exaustão, queimadas as últimas energias. Cada dia continha para ele a vida inteira.

Da boémia nocturna da Lisboa de então faria anos mais tarde o romance que mais ninguém fez (1). Nem a evocação romântica (no sentido «complacente» da palavra), nem o amargurado libelo, mas a consciência de existência na vertigem, essa vertigem que ele conduzia, como *Judite*, com um brilhantismo frenético. Em ambas as personagens Almada se transfunde. Títore «movido por cima», de esqueleto moral pirandelliano e camusiano, com uma situação assinalável na galeria romanesca europeia do meio-século, este *Luis Antunes* de Almada Negreiros toma consciência de si no mundo em estados de surpresa, descobre-se numa «ingenuidade» desinfectada de preconceitos; muitos anos antes do «Estrangeiro» de Camus, vai atrás dos gestos e pensa-se moralmente, em choque com a sociedade, com o mais lavado e cândido cinismo. *Judite* é essencialmente o dinamismo da revolta, que sempre foi uma das molas reais da arte de Almada.

Foi em 1919 que Almada partiu para Paris, a fim de estudar pintura e para viver a grande aventura da Liberdade. Entrou na cidade «como uma farpa». Lá lhe apareceu «tudo de carne e osso» e encontrou uma Rocha Tarpeia «feita de domingos e dos outros dias» (2). É a sua época paroxística e a do auge da lenda. De experiência em experiência, chegou a bailarino profissional, em Biarritz, no «Patapoom», antiga residência de João Franco, hoje um palácio, e que era então uma «bolte» dirigida por Homem-Cristo Filho. Também em Paris, de resto, Almada foi bailarino de salão, ao dispôr das clientes.

Um dos seus discípulos no «Patapoom» um alsaciano rico, chamava-se Henri Hermann. Um dia Almada, com a maior naturalidade, anunciou-lhe:

— Vou deixar de dançar. E quero fazer-lhe um pedido. Sei que tem uma fábrica de velas de iluminação. Gostaria de ser seu operário.

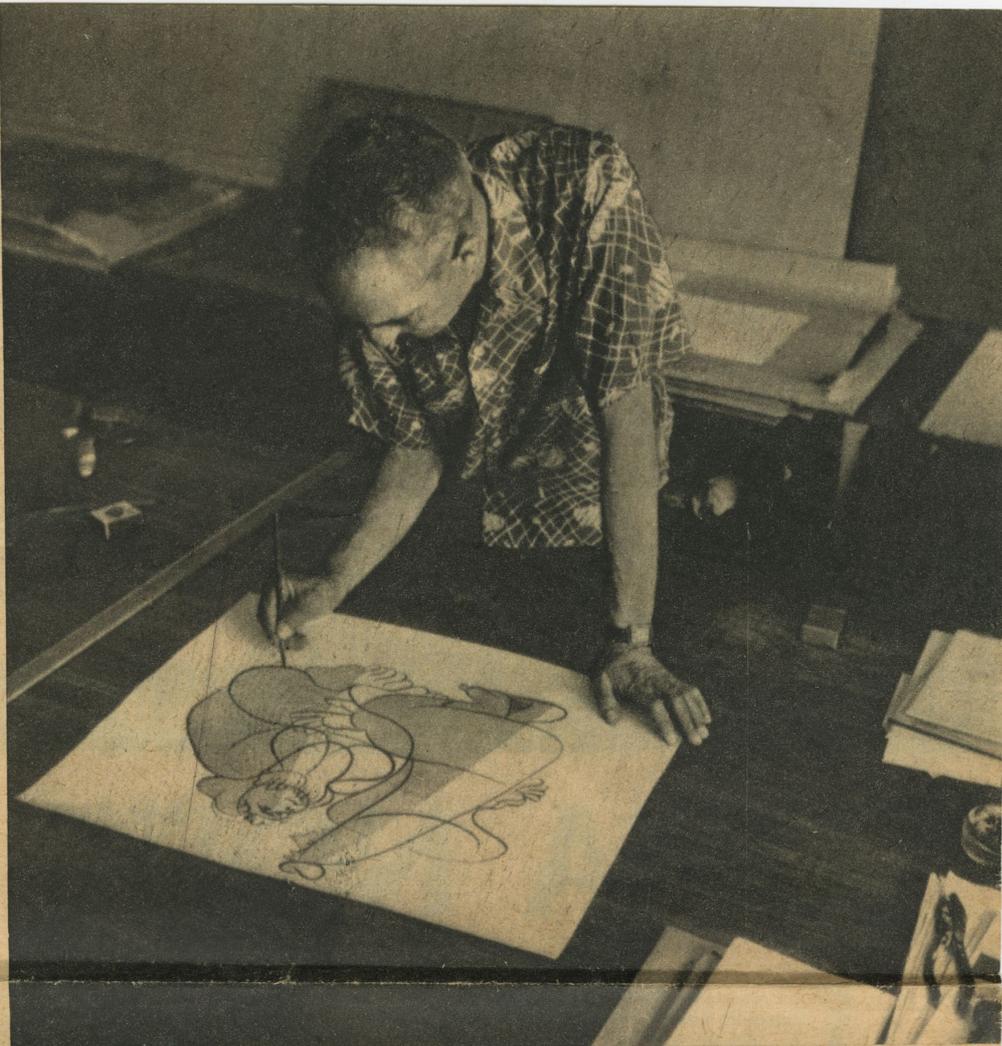
O outro não deixou de manifestar a sua estranheza, mas aceitou a resolução. Tinha a melhor boa vontade. O regulamento da fábrica, porém, era duro e não consentia excepções. Almada teria de começar pelo posto mais baixo: 13 francos por dia. Era, aliás, o que ele pretendia. Sentia uma infinita repugnância pelo que a vida o levava a fazer. «Só um dançarino de cabaré sabe o que é o inferno» — diz ainda hoje, quando recorda esse período tumultuoso da sua existência.

E nunca mais dançou.

Deram-lhe como serviço contar as velas e arrumá-las nos armários vazios que as aguardavam. O «Bebé de Orfeu», que em Portugal era uma esperança das artes plásticas, arquétipo da aventura estética e autor já célebre de «A engomadeira», acabou, entregue ao seu mecânico trabalho manual (o sonho

(1) «Nome de guerra» (livro a reler à luz de um exame da temporalidade).

(2) «Invenção do Dia Claro», 1921.



No «atelier» de Lisboa o pintor dá os últimos retoques num dos seus trabalhos

que Cesário não realizou), por decorar as marcas das velas, de que ainda hoje se lembra: «as», «frigo» e «faucón».

Vivia numa água-furtada da rua de Notre-Dame de Lorette, onde acordava, após aquele longo espasmo de vida noctígena, como num sanatório de almas. Comia um prato único num restaurante proletário. Três semanas depois foi aumentado. Passou a fazer as encomendas postais e a pôr-lhes cuidadosamente a data. Tinha de levantar-se ainda mais cedo e nas estações ajudava o motorista da fábrica a descarregar as encomendas. Usava para esse efeito — singularidade funcional — umas luvas de pele de tigre, que um tio lhe oferecera.

Um dia, por essa altura, encontrou casualmente, numa pequena rua de Paris, o aviador Salgueiro Valente. Almada levava vestido um fato-macaco e viu-se obrigado a explicar o que lhe acontecia. Salgueiro Valente, deslumbrado, logo o intimou a jantar com ele e com a mulher, nessa mesma noite, e, como Almada lhe pedisse um instante para ir a casa mudar de roupa, protestou: que não, assim mesmo queria ter a honra de sentar à sua mesa, com aquela farda da disciplina escolhida. Farda do trabalho, que era o símbolo de uma experiência e o testemunho da sua «qualidade».

Ali estava, na verdade, já quase no termo da viagem, naturalmente, em toda a sua dimensão, o poeta do Orfeu, entre «losangos de arlequim», tão à vontade no real fantástico, cumpridas «as horas do sol e da sombra», como ao inventar extáticas aventuras. Herói da fantasia, que à própria vida quis impôr os imperativos da imaginação. Entre a multidão — «a multidão que ia para diante, que ia para a frente» — Almada buscava um rumo, com os seus grandes olhos abertos e ávidos, e plenamente sentia aquilo que Fernando Pessoa chamou «a misteriosa importância de existir».

(Continua na pág. 51)