# Uma carta de Almada Negreiros de 1919 – Nietzsche na génese de *A Invenção do Dia Claro* e na transição do futurismo para a ingenuidade

Mariana Pinto dos Santos
*Universidade Nova de Lisboa*

**Resumo**

Este estudo debruça-se sobre uma carta enviada pelo artista de vanguarda e modernista Almada Negreiros ao amigo Fernando Amado, a quem dedicaria o livro *A Invenção do Dia Claro*, publicado em 1921. A carta data de 1919 e nela Almada escreve um pequeno ensaio estético, no qual, segundo pretendo demonstrar, estão já expressas ideias que explorará poética e alegoricamente no livro de 1921 e que mostram de forma cabal a deliberada transição, ou metamorfose, do futurismo para a defesa de uma ingenuidade voluntária. Analisar a carta permite compreender a reflexão estética que leva Almada a fazer essa transição. Nesse processo, procurarei também analisar a importância da conjugação de duas referências fundamentais para Almada: por um lado, Nietzsche, por outro, o sensacionismo de Pessoa, tendo em conta ainda as afinidades e as diferenças entre a poesia do heterónimo Alberto Caeiro e *A Invenção do Dia Claro*, a que não será alheia a cumplicidade estética entre Pessoa e Almada face a esta matéria, de que é sinal, aliás, o facto de Pessoa ter editado o livro de Almada na sua editora, Olisipo.

**Palavras-chave:** Almada Negreiros, futurismo, sensacionismo, Nietzsche, epistolaria.

**Abstract**

This study focuses on a letter sent by the avant-garde and modernist artist Almada Negreiros to his friend Fernando Amado, to whom he would dedicate the book *The Invention of the Clear Day*, which was published in 1921. The letter dates from 1919 and in it Almada writes a short aesthetic essay in which, as I intend to demonstrate, the ideas he would explore poetically and allegorically in the 1921 book, clearly showing the deliberate transition, or metamorphosis, from futurism to the defence of a voluntary naivety. Analysing the letter helps us to understand the aesthetic reflection that led Almada to make this transition. In



CC BY

this process, I will seek to analyse the importance of the combination of two fundamental references for Almada: Nietzsche on the one hand, and Pessoa's sensationism on the other, while also taking into account the affinities and differences between the poetry of the heteronymous Alberto Caeiro and *The Invention of the Clear Day*. These affinities and differences are not unrelated to the aesthetic complicity between Pessoa and Almada on this matter, and which is also indicated by the fact that Pessoa published Almada's book in his Olisipo publishing house.

**Keywords:** Almada Negreiros, futurism, sensationism, Nietzsche, epistolary.



CC BY

É curioso que não haja cartas de Pessoa no espólio de Almada, e de Almada no espólio de Pessoa parece haver apenas uma pequena nota.[22] Poderá haver duas razões possíveis a isso. Por um lado, Almada trocou muitas vezes de morada, e entre 1927 e 1932 viveu em Madrid. Até casar com Sarah Affonso, em 1934, a sua correspondência praticamente não é preservada. Por outro lado, quando em Lisboa, Almada e Pessoa deviam cruzar-se bastante em cafés e restaurantes e por isso não precisavam de se escrever. O que é certo é que Almada não parece ter escrito cartas a Pessoa e, se Pessoa lhe escreveu alguma, essa ter-se-á perdido. Em *Orpheu 1915–1965*, texto de homenagem para o cinquentenário de *Orpheu*, publicado em desdobrável na Ática, Almada fala de uma intimidade com Pessoa que se manifestava em sinais reveladores de amizade e afecto mútuos, mas não de uma partilha de projecto comum estético:

> Os inesquecíveis companheiros do *Orpheu* foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo escorraçar comum que a vida nos fazia. Absolutamente mais nada de comum. Éramos reclusos da mesma cela de prisão. […] éramos em realidade muito estranhamente diferentes uns dos outros, e todos suspensos do mesmo fio de nos faltar território. (…) Era arte o que nos juntava? Era. Arte era a solução. A nossa solução comum. Era o neutro entre nós. (Almada Negreiros, 1965: 3)

E mais adiante: "Não recordo ter estado alguma vez com Fernando Pessoa e mais outros. Ou lembro vagamente. Lembro-me apenas de ter estado anos com ele e mais ninguém connosco." (Almada Negreiros, 1965: 3). Entende-se aqui e noutros relatos de Almada uma vontade de deixar registado um paralelo entre ambos, em pé de igualdade, vincando a singularidade de cada um. Isto, de resto, é reforçado pelos próprios escritos de Pessoa sobre *Orpheu*, que sublinhou sempre o carácter individual das colaborações de *Orpheu* e a rejeição de qualquer ideia de uniformização estética ou de escola[23] – os seus ismos pautavam-se

[22] Devo esta informação a Manuela Parreira da Silva, a quem agradeço.

[23] Veja-se a entrevista ficcionada sobre *Orpheu* (Pessoa, 2015: 115): "emprego a palavra [sensacionismo] dando um valor de definição e não de escola, um valor análogo ao da palavra *romantismo*, por exemplo, e não comparável ao das palavras *simbolismo*, *futurismo*, ou *cubismo*, movimentos designatórios de escolas e correntes estreitas e fechadas". Ver também textos seguintes nesta antologia sobre *Orpheu* em que Pessoa fala por exemplo da "grande divergência de individualidades que uma corrente tão nova já comporta" (Pessoa, 2015: 118).


ISSN 2183-4075

precisamente por não imporem prescrição formal alguma, podendo antes abarcar formas estéticas distintas e afirmando-se o sensacionismo como "síntese".

Abordarei uma carta de Almada Negreiros com outro destinatário, mas que tem forte relação com Pessoa, como procurarei demonstrar, e que mostra como, independentemente do esforço para marcar a forte individualidade de Pessoa e seus heterónimos ou Almada, e da diferença entre as suas obras, há um percurso teórico e criativo que tem contextos filosófico e histórico comuns. Essa carta foi escrita em 1919 em Paris, e destinava-se ao dramaturgo e encenador Fernando Amado (1899–1968). Almada fora para Paris em Janeiro de 1919, onde ficaria ano e meio. Passou enormes dificuldades; trabalhou numa fábrica de velas e como bailarino de cabaré. Dirá mais tarde, em 1956, a Urbano Tavares Rodrigues: "Só um dançarino de cabaré sabe o que é o inferno" (Tavares Rodrigues, 1956: 24–27). No regresso de Paris, em Março de 1921, lê em conferência na Liga Naval em Lisboa *A Invenção do Dia Claro*, um texto híbrido entre a prosa, a poesia e o texto profético, publicado ainda em 1921 por Fernando Pessoa, constituindo o primeiro título do breve projecto editorial deste último, a editora Olisipo. A carta enviada de Paris a Fernando Amado tem, a meu ver, relação grande com este texto que Fernando Pessoa viria a publicar e de que fez uma tradução parcial para inglês com o título *The Invention of the Bright Day*.[24]

Almada desenvolveu as ideias para *A Invenção do Dia Claro* na sua estada em Paris, e a carta a Fernando Amado de 1919 corrobora isso. A conferência estava, aliás, para ser pronunciada à chegada de Almada, e acabou por ser adiada para Março de 1921. Esta conferência poética foi já definida como um manifesto pela ingenuidade voluntária, tema a que Almada regressará em poesia, nas peças de teatro e nos textos sobre teatro, na própria obra plástica, e também num texto proferido numa outra conferência em 1936, com o título "Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia", já noutro contexto político.[25] A matriz estética da infância está bem presente neste texto com óbvias afinidades no heterónimo Alberto Caeiro.[26] Em ambos, Almada e Caeiro, essa matriz pode ser entendida

[24] A tradução parcial de Pessoa foi publicada pela Babel em 2010, com introdução de Jerónimo Pizarro.

[25] Essa conferência foi pronunciada no contexto da Exposição de Artistas Modernos Independentes nas salas da Casa Quintão, uma loja de colchões e tapetes que acolheu esta mostra de obras de Almada, da sua mulher Sarah Affonso, de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, de António Pedro, Mário Eloy, Júlio Reis Pereira, Haiter, Arlindo Vicente, Hein Semke, Gezo Szobel. A exposição foi realizada em 1936 em contraponto às exposições oficiais do Secretariado da Propaganda Nacional.

[26] Não é possível saber se Almada conheceria o heterónimo Alberto Caeiro, criado em 1914, antes da primeira publicação dos seus poemas na revista *Athena*, dirigida por Fernando Pessoa, em 1925, mas é provável que sim.


ISSN 2183-4075

como expressão de – ou comentário a – uma das declinações do "primitivismo"[27] que se encontram nas vanguardas, nos modernismos, e também nas neovanguardas até bem dentro dos anos 1970 e, na verdade, com manifestações ainda presentes em práticas artísticas de hoje. Essa declinação vê então o regresso à infância como o regresso a um momento primeiro, ou primitivo, a partir do qual se pode recomeçar e ver o mundo *como se* fosse a primeira vez. É neste *como se* que reside o carácter voluntário desta ingenuidade: sabe-se que se é adulto, mas adopta-se deliberadamente o olhar de uma criança no contacto primeiro com o mundo – no que constitui um fingimento de ser outrem, ou de ser uma versão de si anterior, próprio do jogo infantil.

Referi já noutros estudos que o futurismo em Almada Negreiros não pode ser compreendido a não ser como resultado do cruzamento do futurismo propriamente dito com a pesquisa pictórica dos Delaunay (contrastes simultâneos ou discos órficos), com o interseccionismo de Pessoa e também com uma prática desenvolvida num território íntimo em que precisamente o jogo infanto-juvenil foi preponderante.[28] Refiro-me aos contos, poemas, à revista *Parva (em latim)*, e aos bailados que fez com um conjunto de meninas da aristocracia que incluía a irmã de Fernando Amado (Maria Madalena Amado, chamada Tareca), Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (Lalá), Maria José Burnay Soares Cardoso (Zeca) e Maria da Conceição Burnay de Mello Breyner (Tatão), irmã do seu amigo e colega do Colégio de Campolide, Gonçalo Burnay de Mello Breyner. Estas meninas da aristocracia portuguesa, primas e amigas, são as destinatárias de vários contos e poemas de Almada e são também as bailarinas do bailado que coreografa *O Jardim de Pierrette* (1918). Com elas faz o

[27] Por "primitivismo" entende-se aqui uma prática artística com diferentes expressões na arte ocidental do século XX, que produziu e identificou um Outro — interior ou exterior — no qual se encontraria uma mais pura experiência e expressão do mundo, mais próxima de uma utópica origem, não contaminada pela cultura, pela civilização, pelo progresso da modernidade. Paradoxalmente, o "primitivo" no sentido de "primevo" era definido por oposição ao moderno, mas era ele próprio um produto da modernidade que contribuía para a sua definição. A maior modernidade estética estava nos que se procuravam renovar numa ideia de "primitivo". A palavra tem, naturalmente, uma carga também negativa, pejorativa, e, mesmo se lhe for conferido valor positivo, implica sempre uma hierarquização entre o moderno e o "primitivo", a "civilização" e a "barbárie", "a cultura" e o "selvagem". Isto é, e simplificando, os "primitivistas" podem reclamar-se de modernos, mas os que classificam como "primitivos" estão delas desprovidos, remetidos para um passado indefinido, pré-civilizacional (Leighten e Antliff, 2003: 217–233; Fabian, 1983). No livro *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, Joahannes Fabian introduz o conceito de *alocronismo*, um neologismo para explicar o acto de relegar para um passado distante aquilo que pertence à mesma cronologia. O primitivismo visto como processo e prática teve, no entanto, uma componente crítica da própria modernidade, pesem embora as suas contradições e eurocentrismo.

[28] Por exemplo em "Almada Negreiros e Sonia Delaunay: Contrastes Simultâneos e Futurismo", in Ana VASCONCELOS (ed.), *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2015.

*Clube das Cinco Cores*, baptizando-as a elas com as cores Branco ou Amarelo, Vermelho, Azul, Roxo e a si próprio, Almada, com a cor Verde. É esse o nome com que assina textos para elas, vários deles com pendor autobiográfico cheio de humor com o título "História Verde" ou apenas "Verde", é essa a cor da tinta com que escreve várias histórias, é essa a cor que domina muitas das suas obras plásticas até muitos anos mais tarde, é essa a cor que impera na novela *A Engomadeira* (1917). É essa, ainda, a cor da capa que desenha para o livro *A Invenção do Dia Claro*. A ideia de regresso à infância está, pois, numa prática artística desenvolvida entre o público e o privado, e, além da carta a Fernando Amado, sobrevivem cartas enviadas de Paris à sua irmã e restantes meninas (num manuscrito colorido Almada chega a incluir Fernando Amado no Clube das Cinco Cores, substituindo Zeca, que morre em 1919), nas quais Almada enviou desenhos, histórias e três caligramas excepcionais (Pinto dos Santos, 2015: 145–157).[29]

Destaque-se, no entanto, o que diz Pessoa sobre a cor verde: "se assentarmos em que a Esperança é verde, teremos de pintar uma paisagem que olhemos em momento de esperança acrescentando verde às cores dessa paisagem" (Pessoa, 2015: 14). E, noutro texto sem data, inclui um poema do seu "fantasma Alberto Caeiro" que diz: "(…) Odeio o verde. / O verde é a cor das coisas jovens / – Campos, esperanças – / E as coisas jovens hão de todas morrer, / O verde é o prenúncio da velhice, / Porque toda a mocidade é o prenúncio da velhice. (…)" (Pessoa, 2015: 17). Podemos, portanto, ver na cor verde da capa de *A Invenção do Dia Claro* afinidade com estas considerações que associam o verde à esperança[30] e à juventude, tendo em conta o universo de jogo infanto-juvenil em que Almada se auto-intitulou precisamente de "Verde".

Porém, a carta de 1919 leva a outras considerações.

O destinatário da carta de Almada de 1919, Fernando Amado, viria a ser dramaturgo e encenador, e levará à cena pela primeira vez, muitos anos depois, duas peças de Almada escritas nos anos 1920: *Antes de Começar* (escrita em 1921, apresentada pela primeira vez em 1949) e *Deseja-se Mulher* (escrita em 1928 e levada ao palco pela primeira vez em 1963).

[29] Os caligramas foram reproduzidos no catálogo de 2017 *José de Almada Negreiros: Uma Maneira de Ser Moderno*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Documenta, 266–267.

[30] Maria Ana Ramos, em conversa que agradeço, também sugeriu esta leitura de verde como esperança, que encontro corroborada em Pessoa/Caeiro.


ISSN 2183-4075

A carta é composta por duas folhas de um papel de menor dimensão e uma folha de um papel maior. No papel de menor dimensão está um pequeno ensaio datado de 26 de Maio de 1919 e no maior está a carta propriamente dita, com data de dois dias depois, 28 de Maio de 1919. Esta carta está dividida em duas partes separadas por uma linha que indica uma interrupção de escrita, na qual a cor da tinta muda de azul para preto, o que corresponde também a uma mudança de assunto.

Na parte da carta escrita nas folhas de papel mais pequenas, que corresponde ao pequeno ensaio, pode ler-se o seguinte:

> A observação varia no sentido da Arte. Isto é, a ideia é a mesma na representação sensível mas difere no processo técnico. (…) Por exemplo, a ideia geral da Arte, atingível ou inacabável, é uma única através da duração humana. A Arte recorre a todos os processos de forma e cor, de ideia e de acção, para se tornar comum e autocrata. A pintura, a escultura, a filosofia, as ciências concretas e as abstractas, a música, o teatro, o sport, o affaire, a sociedade, a poesia, a literatura, etc. enfim, a vida toda é a Ideia do Mundo. A arte dirige esta Ideia. E, apressando a divagação para o meu ponto de vista, cada uma destas especialidades compreende possibilidades de propaganda da Ideia geral.

Este excerto tem ecos hegelianos notórios, ainda que com alguns desvios que o laicizam e actualizam para tentar compreender o presente sob o prisma estético. Almada fala da Ideia, não como domínio divino absoluto, como acontece em Hegel, mas sim como ideia do Mundo, que é, diz ele, "enfim, a vida toda". Ou seja, é uma Ideia laica, terrena, no mundo. Essa Ideia do Mundo, que é a vida toda, é dirigida pela Arte, que é, essa sim, de poder absoluto, "autocrata" e que se pode expressar de diversas maneiras, mas é una nessa autocracia.[31] Portanto, em Almada há uma reconfiguração de Hegel, colocando a Arte acima da Ideia. Adiante diz que, conforme a época, predominou uma arte em relação às outras – vemos aqui expressa a tese do desenvolvimento das formas da arte de novo de Hegel, atribuindo uma arte dominante para diferentes períodos históricos:[32]

[31] Esta é uma ideia expressa noutros textos de Almada ao longo da vida, desde a sua intervenção no Comício dos Novos (1921) até, por exemplo às conferências *Poesia é Criação* (1962), e *Arte, a Dianteira* (1965), passando pela *Direcção Única* (1932). (Almada Negreiros, 2006).

[32] G.W.F. Hegel discute o desenvolvimento da Ideia nas formas de Arte Simbólica, Clássica e Romântica, às quais faz corresponder o domínio da arquitectura, da escultura e da poesia, respectivamente, nas suas palestras


ISSN 2183-4075

> Precede ainda que existe conforme a época o predomínio de uma das especialidades sobre todas as outras. Na Grécia foi a dança de atitudes puras que conduziu à escultura, a filosofia e a todas as Artes e todas as ciências. Na Renascença a ideia mística, indolentemente literária. Etc, etc. No século XVIII e XIX foi a sentimentalidade simbólica e estilizada que tentou a universalização da ideia. Hoje em dia é a pintura, a pintura dinâmica, quem [sic] prevalece sobre esta tendência de acção sobre a ideia, de sensibilidade sobre erudição, de competência sobre a cultura.

Almada continua em Hegel, estabelecendo que a forma dominante de arte do século XX é a pintura. Mas é aí que Almada abandona o filósofo alemão e deixa implícita a referência a outro filósofo, que seria antagonista de Hegel: Friedrich Nietzsche.[33] Isto ocorre ao mencionar que, mais do que a pintura, é a "pintura dinâmica" que "prevalece sobre esta tendência de acção sobre a ideia, *de sensibilidade sobre erudição, de competência sobre a cultura*." (itálico meu). No presente de 1919, portanto, a sensibilidade prevalece sobre a erudição, a competência sobre a cultura.

Vemos aqui sinais do programa futurista Marinettiano, corroborado por Almada nos seus manifestos, de recusa da cultura institucionalizada, e de fazer uma tábua rasa do passado para fundar a arte do futuro, que de resto é comum, com variantes, a outras vanguardas. Mas, na defesa da "pintura dinâmica" como forma moderna de arte, Almada não está a celebrar (ou não está apenas a celebrar) a ideia de pintura associada a movimento, como a preconizada e praticada pelo futurismo, mas antes a afirmar uma pintura associada à acção de refundação

sobre estética, que foram transcritas e editadas pelo seu aluno H.G. Hotho em 1835, quatro anos depois da morte do filósofo (Hegel, 1975). Se Almada as leu ou não é incerto, embora seja provável que Hegel fizesse parte da aprendizagem no Colégio de Campolide, de educação religiosa jesuíta, onde cresceu e foi educado. Hegel está presente na biblioteca de Almada, conforme notou Giorgia Casara (2022), mas as edições são mais tardias: *Il Mondo Greco-Romano*, Milano: Edizioni Athena (1927); e *Science de la Logique*, tome III, Paris: Aubier-Editions Montaigne (1969).

[33] Conforme identificou Giorgia Casara (2022), Nietzsche está presente na biblioteca de Almada com os seguintes títulos em edições espanholas e francesas: *Aurora y Una Ojeada sobre el Presente y el Porvenir de los Pueblos* (Obra inédita encontrada entre sus papeles (1880–1881)) — Obras Completas, tomo IV, Madrid, M. Aguilar Editor (1932); *El Eterno Retorno* (Obra póstuma); *El gay saber*; *La canción del Príncipe Vogelfrei*; *Poesías* (Inéditas, 1871–1888) — Obras Completas, tomo V, Madrid, M. Aguilar Editor (1932) [com marcadores de página]; *El Origen de la Tragedia y Obras Póstumas de 1869 a 1873* — Obras Completas, tomo I, Madrid, M. Aguilar Editor (1932) [com marcadores de página]; *Saint Janvier Suivi de Quelques Aphorismes*, Paris, Librairie Stock (1923). Porém, todas as edições são posteriores à redacção da carta a Fernando Amado, bem como a outros textos seus (como a intervenção no Comício dos Novos de 1921, referida adiante) que indicam que já tinha lido o filósofo alemão no final da década de 1910.

sensível do mundo. Nesse sentido, a questão estava não tanto em adoptar uma linguagem estética próxima dos pintores futuristas – o que Almada nunca fez –, mas sim de adoptar uma teoria da pintura que a vê enquanto meio de contrapor a sensibilidade à erudição e à cultura. Isto é particularmente relevante para identificar em Almada uma atitude comum a Pessoa no sentido de absorver tendências de vanguarda internacionais, procurando afirmar-se não como seguidor dessas tendências, mas sim inscrevendo um lugar próprio de vanguarda, parte da cena internacional, mas com características próprias distintas.

É preciso ter em conta que o nome "futurismo" viajou rapidamente e no processo da sua recepção sofreu reinterpretações e mutações em diferentes locais do globo. Em relação ao movimento futurista em Portugal, foi maioritariamente um nome usado pelos que queriam ruptura e refundação de uma nova proposta estética literária ou plástica e, sobretudo, foi um nome para classificar uma atitude de vanguarda, mais do que obras de arte. O futurismo era o nome de um gesto iconoclasta, que se traduzia em proclamações, manifestos e actos performativos, muito mais do que em objectos. Sobretudo, creio que Almada ou Guilherme de Santa Rita, os dois que mais se reclamaram futuristas em Portugal, tinham consciência da situação periférica em que se encontravam – e a vontade de ser parte da Europa por via de uma revolução estética está bem patente nos manifestos futuristas de Almada, em particular no seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, ou, com ironia, no *Ultimatum* de Álvaro de Campos, ambos com o mesmo título e publicados em 1917 no número único da revista *Portugal Futurista*[34] – e, por isso, há uma atitude *clownesca*, que o próprio Marinetti defendia (por exempo, defendia o *clown* no manifesto *Music-Hall,* lido por Almada na Conferência Futurista de Abril de 1917 e depois publicado na revista do mesmo ano), particularmente sublinhada. Todos eles, e em maior grau Álvaro de Campos, fazem a paródia do futurismo. Em 1969, entrevistado no programa televisivo *Zip Zip*, Almada contaria como era suposto haver risos na Conferência Futurista ("Se eles estivessem a chorar é que eu ficava à brocha!", responde a Raul Solnado[35]) e logo em 1917 saía o anúncio, no dia

[34] Desenvolvo este assunto em "Politics in the Portuguese Futurist Manifestos: (national) re-foundation and the return to origin", in M. Pinto dos Santos, J. Cunha Leal, N. de Haro García, P. Šarin (eds.), *The Trouble with 'Primitivism' in Iberian, Transatlantic and Other Semi-Peripheral Contexts*, PIM Project / IHA-NOVA FCSH, 2025, 118–152.

[35] Raul Solnado quer que Almada conte uma história sobre a conferência *A Invenção do Dia Claro*, mas engana-se e refere a *Conferência Futurista*. O equívoco leva Almada a deixar entendido como eram esperados risos na Conferência Futurista, e como era muito mais séria *A Invenção do Dia Claro*: "Cá está o equívoco que há. É que isso que quer puxar de mim é doutro sítio! É exactamente da conferência, da leitura d'*A Invenção do Dia Claro*,

20 de Abril no jornal *A Capital,* de que se realizaria uma segunda parte da Conferência anunciada como "comédia futurista", o que não chegou a acontecer. Havia assim uma atitude distante, com alguma ironia, face ao futurismo, que, pese embora a adesão entusiástica de Almada (o que claramente não se passa em Campos), permitia uma certa liberdade de entendimento do que poderia ser o futurismo na periferia da Europa, cruzando-o com outras correntes ou ideias estéticas. E o riso tem um poder dessacralizante, quer do que se quer destronar (a civilização, a cultura instituída), quer do instrumento com que se faz a dessacralização (o futurismo, a linguagem). A *blague* era frequente entre estes protagonistas da primeira vanguarda portuguesa.

Quando Almada escreveu a carta a Fernando Amado, Santa Rita e Amadeo de Souza-Cardoso tinham já morrido e a guerra terminara, e esse contexto não será alheio a uma necessidade reflexiva sobre o papel da arte e o que significava afinal a recusa da erudição e da cultura – já não a violência da guerra defendida anos antes, mas um regresso à experiência sensível do mundo: essa consciência do que é estar vivo e olhar em volta, reconhecendo o, e reconhecendo-se no, mundo. Essa é, sem dúvida, uma premissa nietzschiana: a de viver esteticamente o mundo – no sentido de o experienciar no sensível, abandonando todo o conhecimento adquirido anterior, abraçando a experiência mesma que é estar vivo.[36] Almada já expressara esta ideia no *Manifesto Exposição Amadeo de Souza-Cardoso Liga Naval de Lisboa*, de 1916: "Nós, os futuristas, não sabemos História, só conhecemos da Vida que passa por Nós. Eles têm a Cultura, Nós temos a Experiência – e não trocamos!" (Almada Negreiros, 2016: 34).

O ensaio-dentro-da-carta prossegue:

> Não basta copiar a natureza é preciso copiar sim, mas até ao fundo tudo o que a natureza vale para dentro e para fora de si mesma. A Arte deve ser o próprio artista a pensar por toda a gente e a ensinar ao mesmo tempo a toda a gente a maneira facilíssima de pensar bem. Não há

em que não fui só recebido a rir, é que durante todo o tempo, constantemente, estiveram a rir-se. Eu já ia num terço do texto e então resolvi o seguinte, pus o texto em cima da mesa, dirigi-me para o público e disse-lhes: 'Vou pedir àqueles que se riem que não se riam por causa daqueles que não se riem.' Tive uma ovação enorme, com isto."

[36] Todo o pensamento de Nietzsche desenvolve este tema, desde *A Origem da Tragédia* (1872) às obras finais, como *Assim Falava Zaratustra* (1884). Ver, entre outros, Deleuze, 1994 [1965]; Giorgio Colli, 2000 [1980].

> nada mais simples na História do Homem do que o génio. Digo especialmente na História do Homem porque a matéria é simples por sua própria natureza e não tem senão a ignorância do Homem a complicá-la.
> Ser artista quer dizer fazer coincidir a sua sensibilidade com a sensibilidade do mundo. Aquele que prescindir mais de si será o maior de todos. O génio não é exterior, é quase doméstico. O génio é exteriormente tão insignificante como eu.

Almada ensaia aqui uma definição de Arte: a Arte é o artista a pensar por toda a gente e a ensinar toda a gente a pensar bem. Para ele, o maior artista faz coincidir a sua sensibilidade com a sensibilidade do mundo, isto é: por compreender o mundo, torna-se *universal*. O génio é por isso doméstico, e só conta para si, exteriormente não se vê, porque o artista que assim conseguir sentir o mundo coincide com ele. Repare-se que esta definição de "arte" não diz que arte é fazer obra, mas sim que Arte é uma maneira de pensar artisticamente, sensivelmente, o Mundo. Aqui o vestígio nietzschiano é dominante: não só numa defesa de uma espécie de aristocracia estética como na defesa de que a arte e o génio implicam absorver o Mundo sensível e *coincidir com* ele.[37] Mas está também presente o sensacionismo de Pessoa. Atentando aos vários textos dedicados ao sensacionismo deixados por Pessoa, em particular à nota que fala das suas regras e que diz: "1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo." (Pessoa, 2015: 73)[38] – verifica-se que há uma aproximação das palavras de Almada na carta a Fernando Amado, no sentido em que expressa que a ideia de arte como sensação do mundo a torna universal.

Almada leu Nietzsche seguramente. Na novela *A Engomadeira*, publicada em 1917, relata: "Recentemente, tendo-me encontrado em Barcelona com o doutor alemão que tinha umas barbas encaracoladas em iodo cortámos as relações por causa de uma acirrada discussão sobre Nietzsche (…)". Apesar do carácter ficcional, é notório que a menção ao filósofo mostra que era lido e discutido entre os de *Orpheu*. Não podemos determinar ao certo quanto

[37] Estas ideias são expressas nas obras *Para Além do Bem e do Mal* (1885–1886). Cf. Giorgio Colli, 2000 [1980]: 109–112.

[38] A este texto, "A sensação como realidade essencial", acrescente-se o da p. 72, no qual escreve: "A arte da quarta dimensão": "1. A única realidade é a sensação. / 2. A máxima realidade será dada sentindo tudo de todas as maneiras (em todos os tempos). / 3. Para isso era preciso ser *tudo* e *todos*. (…) as coisas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a 'sensibilidade' (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão delas." (Pessoa, 2015: 72).


ISSN 2183-4075

Almada conhecia da sua obra, mas é seguro que leu *Assim Falava Zaratustra*, uma vez que o cita numa resposta a uma polémica com o artista Leal da Câmara, por ocasião de uma tentativa de tomada da Sociedade Nacional de Belas Artes por artistas mais jovens, que deu origem ao chamado "Comício dos Novos" no final de 1921 (na mesma altura em que era publicada *A Invenção do Dia Claro*):

> (…) devo dizer que tanto o senhor Leal da Câmara como quase todos os oradores fizeram calorosa e facciosamente a apologia do século XIX, exactamente o século mais estéril, na opinião de Frederic Nietzsche, o mais evidente precursor da hora presente!!…(…) Quando entrei em casa, a seguir ao comício intelectual, abri o Zaratustra. Frederic Nietzsche tinha, entretanto escrito, com o seu próprio punho: "tu deves ser o martelo, eu pus o martelo na tua mão!" Para quê Zaratustra? Para quê o martelo?! "Pour cesser d'être des hommes qui frient, pour devenir des hommes qui bénissent".[39]

Não por acaso, na sequência desta polémica, Almada seria caricaturado por Emmerico Nunes como "Apóstolo Novo", um Zoroastro com dois livros a ladeá-lo, um com o título *Movimento Dadá*, outro *Ainsi Parla Zarathustra*, e a legenda "O Inventor Doidia, Claro".[40]

Almada escrevera, citando Nietzsche, "para deixarmos de ser homens que assustam para passar a ser homens que abençoam". Dentro do quadro da leitura de Nietzsche, em particular de Zaratustra, esta citação, mas também o ensaio-dentro-da-carta, remete para o primeiro livro de Zaratustra, que narra as três metamorfoses do espírito: o espírito torna-se camelo, o camelo torna-se leão e o leão transforma-se em criança (Nietzsche, 1998: 23 e ss). Segundo Gilles Deleuze,

> O camelo é o animal que transporta: transporta o peso dos valores estabelecidos, os fardos da educação, da moral e da cultura. Transporta para o deserto e aí transforma-se em leão: o leão parte as estátuas, calca os fardos, dirige a crítica a todos os valores estabelecidos. Por fim, pertence ao leão tornar-se criança, quer dizer, jogo e novo começo, criador de novos valores e de novos princípios de avaliação. (Deleuze, 1994 [1965]: 9).

[39] Almada Negreiros, "Uma Carta de Almada Negreiros em que Este Artista Explica a Sua Atitude no Comício do 'Chiado Terrasse' e onde se Refere ao Incidente com Leal da Câmara", *Diário de Lisboa*, 21 de Dezembro de 1921, p. 3.
[40] *ABC a Rir*, 7 de Janeiro de 1922.


ISSN 2183-4075

Assim, a missão do leão, destruidora, iconoclasta, que pode ser identificada no momento futurista, aquela que "cria liberdade para si e diz um sagrado 'Não'", não pode, diz Nietzsche, criar novos valores (Nietzsche, 1998: 24–25). Isso consegue a criança, que "é inocência e esquecimento, um começar de novo, um jogo, uma roda que gira por si própria, um primeiro movimento, um sagrado dizer que sim" (Nietzsche, 1998: 25). Esta noção de esquecimento é então fundamental no contexto pós-guerra. Manuela Parreira da Silva, no seu livro sobre a relação do modernismo português com a grande guerra de 1914–1918, referiu que a guerra defendida no *Ultimatum Futurista* de Almada tinha um carácter metafórico (Parreira da Silva, 2023: 219 e 231) – eu acrescentaria, na linha do que afirmei antes, paródico –, e que significaria mais *revolução* do que a adesão à propaganda da guerra em que os futuristas italianos se empenharam. Aliás, nem Almada nem nenhum dos de *Orpheu* se vai alistar para combater na guerra. Depois de 1919, perante a devastação da I Guerra Mundial, não mais era possível, nem em metáfora nem em paródia, defendê-la.

Assim, deixar de ser homens que assustam para ser homens que abençoam significa passar do "Não" ao mundo velho, esquecê-lo, para abrir a possibilidade do "Sim" ao mundo que recomeça. Mas há ainda uma ligação a fazer com outro livro de Nietzsche em que Zaratustra aparece. Em *O Crepúsculo dos Ídolos*, surge precisamente o título que Almada dá ao seu livro. No capítulo "Como o 'Mundo Verdadeiro' Acabou por Se Tornar uma Fábula", Nietzsche escreve que o mundo verdadeiro é eliminado. Depois disso vem "*o dia claro*; desjejum; retorno do *bon sens* e da *jovialidade*; rubor envergonhado de Platão; ruído endiabrado de todos os espíritos livres" (itálico meu) (Nietzsche, 1996 [1889]: 42). Esta é a chamada "filosofia da manhã" de Nietzsche, na qual se dá a libertação do mundo verdadeiro, da metafísica, de Deus. Com essa libertação, escreve Gianni Vattimo, também é eliminado o "mundo aparente" e aí começa a "filosofia do meio-dia", a "hora sem sombra; a hora em que começa o ensinamento de Zaratustra" (Vattimo, 1990 [1985]: 68). Consequentemente, podemos aqui constatar com evidência que o *Dia Claro* é esta manhã em que tudo recomeça e desemboca no meio-dia de claridade absoluta sem sombra, em que de novo se pode olhar o mundo para o ver como se fosse a primeira vez, para o sentir, como uma criança descobre o que a envolve, conhecendo e sentindo para o recriar. É essa ligação próxima ao sentir que


ISSN 2183-4075

se vai encontrar nas palavras de *A Invenção do Dia Claro*, que se propõe já como recriação do mundo.

Passando à carta propriamente dita, datada de dois dias depois do ensaio, 28 de Maio de 1919, cite-se o seguinte trecho:

> Você fala-me pouco de Você. (…) *Leia pouco e veja muito.* (…) É sobretudo perigoso você impor-se a qualquer trabalho cerebral *que não seja de jouissance imediata e de estímulo físico.* (…) *Evite sempre que a sua sensibilidade seja substituída pela leitura.* (…) *Não pergunte muito aos antigos porque eles sabem pouco. Pergunte antes aos que não sabem nada que eles ajudá-lo-ão a saber muito.* Tenho conhecido muito talento que não sabe escrever, eles dizem por vezes o que nós quereríamos ter dito. (itálicos meus)

Almada aconselha o amigo a procurar a *jouissance* imediata, a dar privilégio à experiência sensível do mundo – é um conselho para a aplicação prática do que escrevera no pequeno ensaio incluído na carta. É um desafio a abraçar a "jovialidade" de que Nietzsche falava. E ainda para que procure a verdadeira sabedoria junto dos que não sabem escrever, os que permanecem, por isso, com essa experiência primeira do mundo, não contaminada pelo saber erudito de séculos. E adiante acrescenta:

> Aqui em Paris, os homens que dispõem de verdadeira vontade humana, Europeia, post-cristã, aqueles que trabalham a vontade do mundo, são tão calmos que dir-se-ia serem indiferentes do resto. Eles falam apenas para os que nasceram os compreenderem e ao mesmo tempo o mundo segue, sem se aperceber, levado por eles.

A época moderna é identificada como pós-cristã – ou seja, depois de eliminado o "mundo verdadeiro" e o "mundo aparente", a metafísica e Deus, por isso é o momento do "dia claro". Nessa época fala-se para os que nasceram, escreve Almada, ou seja, depreendemos, para as crianças. Isto tem implícito pensar como elas, aproximar-se delas, tornar-se uma delas.[41]

[41] Na parte da carta escrita a tinta preta, Almada conta uma história pessoal, que ilustra todas as suas recomendações. Congratula-se aí de ter ajudado o amigo Acácio Leitão (1895–1945) (que viria a colaborar nas revistas *Contemporânea* e *Animatógrafo*), que seria alvo de chacota em Coimbra (Almada, depois de fechado o Colégio de Campolide com a implantação da República em 1910, muda-se para Coimbra, onde estuda

Este ensaio-carta demonstra que por trás de *A Invenção do Dia Claro* está um pensamento teórico elaborado, que conjuga referências filosóficas e que tem afinidades com o que Pessoa também elaborava como sensacionismo. Assim, mais do que a referência ao ismo mais famoso – o futurismo – há ao invés uma expressão de um outro ismo, o de Pessoa, que se queria também de vulto internacional, como comprovam as inúmeras tentativas e/ou intenções de Pessoa em divulgar as suas propostas em inglês[42] e o seu próprio projecto editorial, que previa traduzir de inglês para português vários autores, mas também de português para inglês os autores portugueses, para além de publicar a sua poesia ortónima em inglês (*English Poems I and II* e *English Poems III* constituem outros dois livros dos cinco que a Olisipo publica). Como já referi, é precisamente *A Invenção do Dia Claro* a única obra de que Pessoa inicia a tradução para inglês. Com efeito, o que encontramos em *A Invenção do Dia Claro* não é uma prescrição ou definição de sensacionismo (como creio encontrar-se na poesia de Caeiro, que opera por si mesma a definição de sensacionismo), mas um pôr em prática da ingenuidade que passa pelo sensacionismo. Ou seja, o "aprender a desaprender"[43] de Alberto Caeiro levado à prática implica não definir o mundo, mas dá-lo a conhecer através do que resta quando se abdica do conhecimento adquirido: a sensação.

brevemente, ficando em casa de familiares, mas depressa se muda de novo para Lisboa. Diz ele então: "Há em Portugal um rapaz chamado Acácio Leitão. Conheci-o em Coimbra. Os companheiros da Universidade usavam-no como apetrecho de distracção. Apresentaram-me como engraçado, e ele divertia-se por o tornarem assim. Compreendi que todos aqueles que unanimemente se serviam dele como lugar comum da pândega, embora aparentassem um equilíbrio universitário muito digno, eram excelentemente inferiores a todos os grandíssimos defeitos do Acácio Leitão. Apresentaram-mo. Propositadamente, porque já tinha observado, não procedi com ele como a própria apresentação se me oferecia para que procedesse. Pelo contrário exagerei da minha parte um respeito por ele que nessa altura não era senão simpatia por ele e protesto por aquela toda unanimidade caloira dos seus companheiros. Regozijo-me de recordar que ele nem tentou tratar-me como se eu fosse mais um que aparecesse, não. Falei-lhe calmamente, esforcei-me por interessá-lo isoladamente ainda que em presença dos outros e a verdade foi que Acácio Leitão longe de perder a sua extraordinária alegria de viver que os outros tão mal apreciavam desde esse dia começou a compreender que o seu lugar não era depender das simpatias dos colegas e, meu caro Fernando Amado, o nosso Acácio Leitão é hoje o melhor exemplo de toda uma geração de Coimbra. Cabe-me o orgulho de o ter encontrado e de o ter desviado de toda aquela imbecilidade estudante onde corria perigo. Há dias no Porto onde ele como capitalista apresentou o Ruy Coelho, falou dos novos da Arte em Portugal e disse em público: Eu era um estudante de Coimbra, quem me salvou foi o doido do Almada Negreiros." Para Almada, Acácio Leitão era o exemplo de quem, por abraçar a alegria de viver, era alvo de troça da generalidade dos seus colegas, mas ele, Almada, via aí a maior sabedoria a celebrar.

[42] Veja-se, a este propósito, Parreira da Silva, 2005: 256 e ss.

[43] Poema XXIV de *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa, 2001: 58).


ISSN 2183-4075

Como foi já estudado, é possível ver o sensacionismo de Pessoa e a poesia de Caeiro em particular marcados pelo pensamento Nietzschiano (Lourenço, 2016 [1986]). A revista *A Águia*, na qual Pessoa publica pela primeira vez em 1912, tem uma "presença obsessiva de Nietzsche, representada, sublinhe-se, quase exclusivamente pelo seu duplo mítico Zaratustra" (Lourenço, 2016 [1986]: 33). Apesar de existirem escritos de Pessoa contra Nietzsche, a sua importância no desenvolvimento da teoria da heteronímia e do sensacionismo é visível. Eduardo Lourenço escreve que é em Alberto Caeiro que se encontra maior sintonia com Zaratustra – "a Vida é apresentada nos seus poemas (…) como a soma do visível, do sonhável, do tocável, as coisas são o que realmente parecem" (Lourenço, 2016 [1986]: 42) – e neles "habitamos realmente a terra, senão com os transes dionisíacos de Zaratustra, pelo menos com a calma antiga e o gozo naturalmente divinos dos pastores virgilianos" (Lourenço, 2016 [1986]: 43). Caeiro guardador de rebanhos diz que os rebanhos são os seus pensamentos, mas os seus pensamentos são sensações.[44] Dá-se a equivalência entre pensar e sentir e, tal como André Boniatti referiu, Caeiro, ao receber na sua alma Jesus Cristo retornado à terra como menino,[45] para assim poder reaprender a vida, faz a terceira metamorfose de Zaratustra, a do leão para a criança (Boniatti, 2016: 215). Se o heterónimo Campos manifesta o niilismo activo do leão no seu *ultimatum*, o heterónimo Caeiro diz sim à vida, recebe-a como se pela primeira vez. Assim vemos um paralelismo entre os dois *Ultimatum*, de Campos e Almada, exercendo a violência da recusa máxima – o não total ou a aniquilação – e a sua transmutação depois na poesia de Caeiro e n' *A Invenção do Dia Claro* de Almada.[46]

---

[44] Poema IX de *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa, 2001: 42). Caeiro escreve "Eu nunca guardei rebanhos / Mas é *como se* os guardasse" (itálico meu), recorrendo por isso também a esta ideia de fingimento, que é em si mesmo um fingir infantil — *como se* é o princípio lúdico do trabalho da imaginação. Uma interpretação possível deste *como se* é que o poeta age como se guardasse rebanhos porque assim se qualifica a forma como guarda pensamentos. Guardar pensamentos como se fossem rebanhos tem implicada uma atitude contemplativa, mas vigilante, deixando os rebanhos/pensamentos ao vagar do tempo, porém sem os deixar tresmalhar. Assim, os pensamentos são o equivalente a rebanhos para alguém que escolhe estar no mundo com uma atitude ingénua.

[45] Poema VIII de *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa, 2001: 35–41).

[46] Manuela Parreira da Silva evoca também as metamorfoses relatadas por Zaratustra para entender que o poema de Almada Negreiros *A Cena do Ódio*, de 1915, já expressava essa transmutação em criança em versos como "Põe-te a nascer outra vez!", porém discordo de que essa analogia possa ser feita, dado o carácter destrutivo do poema que deveria integrar a *Orpheu* 3. A fase da criança implica o dizer sim à vida depois do "não total". Nada há de afirmativo, nada preconiza a sabedoria ingénua ou infantil em *A Cena do Ódio*. Só é possível fazer analogia com a fase da criança depois da guerra, nos escritos que conduzem a *A Invenção do Dia Claro*, como a carta que aqui se comenta ou a publicação de um fragmento de outra conferência, anunciada como *A Revolução Individual*, de que nada mais se sabe a não ser esse fragmento, com o título "O Dinheiro", publicado pela primeira vez na revista *Contemporânea* 2, 1922, mas datado de "Paris, armistice 1919 Fev.". Numa

A escrita em *A Invenção do Dia Claro* é uma escrita que não prescreve: é, em si, a criação de mundo. Note-se também que o livro se anuncia como "ensaio para a iniciação dos portugueses na revelação da pintura" – e por isso, embora o que se invente seja uma linguagem, ela serve a produção de mundo visível que deverá ser o objecto da pintura. Ou melhor, não o objecto, mas criação pictórica. É como se Almada não visse qualquer contradição em usar palavras para pintar, uma vez que na invenção do mundo, e tendo em conta "a pintura dinâmica" que expressa o mundo sensível, não há barreira entre as ferramentas de uma arte e de outra. E é por isso que a criação de imagens literárias não se distingue, para Almada, da criação de imagens pictóricas.

Em *A Invenção do Dia Claro*, Almada recusa a erudição dos livros, proclama a inutilidade da acumulação de saber e cultura ao longo de séculos e encara o momento presente como aquele que não terá mais saberes para acumular e terá de aprender a olhar de novo, sem imitar o antigo, a inventar de novo as palavras e a reinventar o olhar (o dia claro). O livro mantém o tropo futurista da regeneração, mas pratica antes o regresso à experiência da infância, à capacidade de olhar o mundo como se fosse a primeira vez e com isso reinventar o mundo. Não cabendo aqui uma análise detalhada do texto, refiro, no entanto, como nele encontramos a omnipresença do pronome pessoal *eu* e o chamamento da mãe, e também um constante mergulho na infância, na infância sua individual e na infância da humanidade, numa "viagem universal" para a claridade, como ele diz nesta passagem: "Bom-Dia, Mãe! / Senta-te ao meu lado, que eu vou contar-te a viagem que eu fiz. Dá-me a tua mão para que eu a conte bem! / Dei a volta ao mundo, fiz o itinerário universal. (…)" (Almada Negreiros, 2017 [1921]: 38).

É conhecida também a passagem sobre a história das palavras e da sua invenção e a necessidade de reinventar as palavras:

entrevista dada a José Dias Sancho para a *Revista Portuguesa* 2, a 17 de Março de 1923, Almada refere *A Invenção do Dia Claro* como a primeira de uma série de conferências com o título *A Revolução Individual* (Almada Negreiros, 2006). Por ouro lado, Pedro Eiras reconheceu também a metamorfose em criança do relato de Zaratustra que representa *A Invenção do Dia Claro* e também a peça de teatro escrita por Almada em 1921, *Antes de Começar*, ou o poema *O Menino de Olhos de Gigante*, de 1921 (Eiras, 2015: 315). Mas podemos ainda acrescentar todos os contos, desenhos, textos teatrais e poemas feitos no contexto do Clube das Cinco Cores, que referi no início.


ISSN 2183-4075

> NÓS E AS PALAVRAS
> Nós não somos do século d'inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século d'inventar outra vez as palavras que já foram inventadas. (Almada Negreiros, 2017 [1921]: 20).

Assim, a *Invenção do Dia Claro* concretiza o que Almada enunciara na carta e recomendara a Fernando Amado: um desaprender e um aprender de novo, como se não tivesse nunca sabido nada, o que se traduz na abertura para a experiência sensível do mundo. Não surpreende por isso que, depois do auto-retrato dos olhos que querem devorar o mundo, o livro tenha uma página com a dedicatória ao amigo.

Por isso a carta a Fernando Amado parece-me assinalar por um lado a gestação de *A Invenção do Dia Claro*, por outro a procura de uma transformação do futurismo noutra coisa, numa poética da ingenuidade devedora de uma reflexão filosófica fortemente marcada por Nietzsche, a que não foram alheias as considerações de Pessoa sobre sensacionismo, uma transição que se afigura necessária a Almada depois, e por causa, da guerra.

Desta forma, Almada reinventa as palavras para um recomeçar necessário, mas a forma como as usa é precária e instável, como quando se aprende a falar e a escrever, o que encontramos plasmado no texto:

> AS PALAVRAS E EU
> (…) Colei algumas destas paciências com palavras. São estas as palavras que trago aqui. Ainda não estão prontas – são pedaços de coisas, aqui e ali, como um rapaz novo, como uma rapariga nova. Como os cavalos quando ainda são petizes – vê-se já que se trata de um cavalo, mas também se vê que ainda não está concluído. (…) *Tudo se aguenta de pé provisoriamente – ainda não está pronto, vê-se perfeitamente que ainda não é tudo*. (itálico meu) (Almada Negreiros, 2017 [1921]: 21).

Adiante, chega mesmo a mencionar o leão: "Depois veio o sono. E o sono chegou a horas. Antes do sono ainda houve uma imagem – um leão a dormir! Na verdade, não há sono mais bem ganho do que o de um leão a dormir com restos de sangue ainda no focinho, como os leões de pedra que há nas escadarias por onde se sobe depois da batalha!" (Almada Negreiros, 2017 [1921]: 35). O leão fez a batalha, tem restos de sangue, mas paradoxalmente


ISSN 2183-4075

dorme feito já de pedra. Já é passado, dá lugar à criança, para quem tudo é jogo, esquecimento, sensação, e por isso, aprendizagem.

**Referências**

*ABC a Rir*, 7 de Janeiro de 1922.

ALMADA NEGREIROS, José de (1921, 21 de Dezembro) "Uma Carta de Almada Negreiros em que Este Artista Explica a sua Atitude no Comício do 'Chiado Terrasse' e onde Se Refere ao Incidente com Leal da Câmara", *Diário de Lisboa*, 3.

ALMADA NEGREIROS, José de (1965) *Orpheu 1915–1965*, Lisboa, Ática.

ALMADA NEGREIROS, José de (2006) *Manifestos e Conferências*, Ed. Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos, Sara Afonso Ferreira, Lisboa, Assírio & Alvim.

ALMADA NEGREIROS, José de (2016) *Manifestos* (Almada Breve 2), Ed. Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos, Sarah Affonso Ferreira, Lisboa, Assírio & Alvim.

ALMADA NEGREIROS, José de (2017) *A Invenção do Dia Claro*, edição fac-similada, Lisboa, Assírio & Alvim [Olisipo, 1921].

BONIATTI, André (2016) "Apontamentos sobre a Presença do Pensamento de Nietzsche na Poesia de Alberto Caeiro", in Bartholomew Ryan, Marta Faustino, Antonio Cardiello (eds.), *Nietzsche e Pessoa. Ensaios*, , Lisboa, Tinta-da-China.

CASARA, Giorgia (2022) "Uma Biblioteca (Para)Filosófica: estudo sobre a biblioteca particular de Almada Negreiros e pré-inventário dos livros de interesse filosófico", in Paulo Borges, Fabrizio Boscaglia, ePedro Vistas (eds.), *Orpheu Filosófico. A Geração de "Orpheu" entre Artes e Filosofia*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.

COLLI, Giorgio (2000 [1980]) *Escritos sobre Nietzsche*, Trad. Maria Filomena Molder, Lisboa, Relógio d'Água.

DELEUZE, Gilles (1994 [1965]) *Nietzsche*, Trad. Alberto Campos, Lisboa, Edições 70.

EIRAS, Pedro (2015) "Almada, Europa, 1915–1917", in *1915. O Ano do Orpheu*, Org. Stephen Dix, Lisboa, Tinta-da-China.

FABIAN, Johannes (1983) *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. New York, Columbia University Press.

HEGEL, G.W.F. (1975 [1835]) *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, Trad. T.M. Knox, Oxford, Clarendon Press].

LEIGHTEN, Patricia, e Mark ANTLIFF (2003) "Primitive", in Robert S. Nelson e Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, , Chicago e Londres, 2,ª edição, The University of Chicago Press.

LOURENÇO, Eduardo (2016 [1986]) "Nietzsche e Pessoa", in Bartholomew Ryan, Marta Faustino, Antonio Cardiello (eds.), *Nietzsche e Pessoa. Ensaios*, Lisboa, Tinta-da-China.

NIETZSCHE, Friedrich (1996 [1889]) *O Crepúsculo dos Ídolos. Ou como se filosofa às marteladas*, Trad. Delfim Santos, Guimarães Editores.

NIETZSCHE, Friedrich (1998 [1883]) *Assim Falava Zaratustra*, Trad. Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d'Água.

PARREIRA DA SILVA, Manuela (2005) *Realidade e Ficção. Para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

PARREIRA DA SILVA, Manuela (2023) *A Grande Guerra do Modernismo Português*, Lisboa, Documenta.

PESSOA, Fernando (2015) *Sobre o Orpheu e o Sensacionismo*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, col. Pessoa Breve, Lisboa, Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando (2001) *Poesia – Alberto Caeiro*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando, e ALMADA NEGREIROS, José de (2010 [1921]) *The Invention of the Bright Day*, Org. e introdução de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Babel.

PINTO DOS SANTOS, Mariana (2015) "Almada Negreiros e Sonia Delaunay: Contrastes Simultâneos e Futurismo", in Ana Vasconcelos (ed.), *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*, Centro de Arte Moderna Gulbenkian.

PINTO DOS SANTOS, Mariana (ed.) (2017) *José de Almada Negreiros: Uma Maneira de Ser Moderno*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Documenta (catálogo de exposição).

PINTO DOS SANTOS, Mariana (2025) "Politics in the Portuguese Futurist Manifestos: (national) re-foundation and the return to origin", in Mariana Pinto dos Santos, Joana Cunha Leal, Noemi de Haro García, Petra Šarin (eds.), *The Trouble with 'Primitivism' in Iberian, Transatlantic and Other Semi-Peripheral Contexts*, PIM Project / IHA-NOVA FCSH, 118–152, https://doi.org/10.34619/yzur-78hf.

TAVARES RODRIGUES, Urbano (1956) "A Aventura Espiritual de Almada Negreiros, Geómetra da Arte, Cavaleiro do Futuro", *A Eva*.

VATTIMO, Gianni (1990 [1985]) *Introdução a Nietzsche*, Trad. António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença.

**Mariana Pinto dos Santos** é historiadora de arte e curadora independente. É investigadora auxiliar e subdirectora do Instituto de História da Arte e professora no Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH). A sua investigação centra-se na modernidade e nos modernismos, na circulação da vanguarda, na historiografia e teoria da arte, na relação entre estética e política no século XX, e em abordagens críticas e transdisciplinares da história da arte. Coordena o Centro de Estudos e Documentação Almada Negreiros - Sarah Affonso na NOVA FCSH. Recentemente, coeditou com Joana Cunha Leal, *The Primitivist Imaginary in Iberian and Transatlantic Modernisms* (Routledge / Taylor & Francis, 2024). É editora geral de *A Cultural History of the Avant-Garde in the Iberian Peninsula: A Companion* (Brill), em preparação. É co-proprietária e editora das Edições do Saguão desde 2017. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7289-1875.



CC BY