

As Micronarrativas em Portugal: de Almada Negreiros a Ana Hatherly

Bruno Silva Rodrigues
St. Catherine's College
Dphil in Medieval and Modern Languages
Michaelmas 2015

Agradeço sempre muito a todos os que abrem os seus ouvidos às minhas parvoíces e os mantêm assim, entreabertos, entre a dúvida e o interesse.

A todos os que se riram e com o seu riso aumentaram o eco desta minha gargalhada, agradeço sempre muito.

E quantas vezes, tu e tu e tu, gatos abandonados no mato que em 2012 coracei e de lá para cá vos sou abnegado.

Quantas vezes a fenda abrigo dos vossos olhos adormeceu-me a tristeza de saber chacinados diariamente, às minhas grandes mãos de Homem, milhões como vós...

Quantas vezes tantas vezes fostes bálsamo asa e alma parceiros no palco das representações imaginadas na cadeira incógnita da plateia...

Tantas vezes todas as vezes longe das redes em águas livres nos imaginámos

e agora nós desfazendo um nó dado e apertado outrora e agora nós enlaçados uns aos outros cada um à sua maneira sabemos o que queremos encontrar encaixar sem saber se nos vamos perder sem saber sermos senão juntos ou assim acredito e gosto e vamos.

Micro-narratives in Portugal: From Almada Negreiros to Ana Hatherly

Bruno Silva Rodrigues
St. Catherine's College
Dphil in Medieval and Modern Languages
Michaelmas 2015

Abstract

Literary works and other manifestations that demonstrate, disseminate or stimulate the practice of extremely brief narrative texts have increasingly been gaining ground in the 21st-century. This phenomenon, which varies in intensity depending on the country – seemingly more substantial in the American continent and more timid in European countries –, has ramifications more or less on a global scale. Naturally, there has been, over the last few decades, a greater awareness of the dissemination of this type of productions, thanks to the visibility that new information technology, above all the Internet, has afforded. This tendency, however, just like any other human activity, is bound to have antecedents. To analyse its roots may help us to understand its relevance today. The research carried out here has as its object of study extremely brief narrative texts produced in Portugal. It focuses on a period of time which, it will be argued, is of utmost importance for the presence of micro-narratives in the Portuguese literary landscape: the period situated between the dawn of modernism at the beginning of the 1910s and the post-revolutionary moment when Ana Hatherly publishes the third volume of her overarching project entitled *Tisanas*, in 1980.

The introduction will offer a brief historical survey of a range of writings concerned with the significance of brevity, from Plutarch, Shakespeare, Voltaire, to Poe, before studying the spread of the phenomenon across the early 20th century, in the light of the shifting relationship of humans with time that characterized the advent of modernity, considering the examples of Christian Morgenstern, Félix Fénéon, Peter

Altenberg and Augusto Monterroso. In order to further contextualise and substantiate the relevance and timeliness of the topic chosen for this doctoral thesis, key theoretical and academic writings on the topic of brevity, exemplified by Italo Calvino, David Lagmonovich and Andrea Bell, will be examined. Finally, contemporary examples demonstrating the fashion for extremely brief narrative pieces (including literary contests, publication of anthologies or even training courses) will be discussed, leading to an analysis of how in Portugal too this phenomenon has taken off exponentially in recent years.

In the first chapter, the concept of micro-narratives will be discussed. The designation of this word can be justified because it refers to essential and autonomous blocks, or to put it differently, narrative ‘micro-cells’. The chapter proceeds with a discussion of some of the fundamental characteristics of micro-narratives: brevity, narrativity, fictionality, and autonomy, which, as will be argued here, are necessary when attempting to differentiate micro-narratives from other related texts. Other principles that contribute to the distinctive dynamic of such pieces will also be explored: narrative intention and tension, an almost absolute stripping of ornamental and descriptive elements, the exploration of enigma and suggestion, the subtle presence of open-ended humour, and its visual significance, which will lead us to propose the maxim *ut pictura narrantiuncula* and to conclude that as a rule micro-narratives fits within a page.

This preliminary theoretical chapter paves the way for a more in-depth analysis in Chapter 2 of the earthquake that occurred in Portuguese literature in 1915, and which had Lisbon as its epicentre. A group of new writers and visual artists launched the magazine *Orpheu*, where they irreverently exposed their ideas. As a consequence, a literary tsunami would invade the well-trodden roads of the literary past, impregnating them with a creative flux where madness, humour, and experimentalism were some of

the dominant features. As will be argued here, brevity also played a role in their experimentalist projects. Therefore this chapter will address the fundamental question of how brevity was included in the literary attitudes of the Orpheu generation and in their narrative writing. The chapter will uncover the main influences that shaped the key protagonists of this modernist group, with regard to literary brevity. Influences can be traced to the theoretical reflections of Edgar Allan Poe and Baudelaire, but also to the anti-verbose philosophy of Voltaire. The chapter will then analyse texts, whether fictional or theoretical, produced by major players of the group themselves, with special emphasis given to some of the extremely brief narrative proses written by Fernando Pessoa, its central star and disseminating axis of ideas. Nonetheless, it will be the work of Almada Negreiros that will form the basis of our first case-study, since he is the one who demonstrates the most assiduous practice of micro-narratives, primarily between 1910 and the beginning of the 1920s.

With his eyes of a giant, as he put it, through which he was able to contemplate the 20th century, Almada Negreiros embodies in practice the aspiration of modern Portuguese writers towards brevity. Accordingly, Chapter 3 will be devoted to an analysis of some of his most thought-provoking works. A man without borders, for whom Art could not be subdivided into compartmentalized arts, he begins from 1910 onwards to design narratives with suggestive traits and devoid of unnecessary ornamentation, with his verbal-visual compositions of a humorous nature. With *Frizos* (1915), which offers a continuation of these early productions, he brings to the fore the conflict between Eros and Thanatos in a series of brief texts where brevity and lightheartedness transforms a Portuguese narrative tradition that was, up to then, typically both drawn-out and nostalgic. With the members of the Futurist group N.C.5 in mind, he takes on the narration of events in a tone imbued with simplicity, with *Parva (em latim)* (1920). With *A Invenção do dia claro* (1921) he undertakes the search

for essential and simple elements in life, through a seeming ingenuousness beneath which his genius hides, experimenting with the limits of narrative, i.e. a story told in just one sentence. It is argued, then, that there is a strong tendency towards simplification in the trajectory of Almada Negreiros in the course of those two decades. In parallel, humour, semantic play, the use of images in words (and of words as points of entry to an image) are shown to be characteristic aspects of his micro-narratives, included in those works as well as in one further case, also analysed here, which is a caligram. The latter is also representative of the inbuilt three guiding principles that structured his creativity: brevity/simplicity; the need to narrate/communicate; visuality.

Once the 1920s are in full swing, did the effects of the literary earthquake of 1915 and their seeds of brevity find any fertile ground in a parched landscape? Chapter 4 will conclude that, indeed, various seeds blossomed, whether in some works attracted by modernist thinking or in literary magazines, such as *Contemporânea*, where some of the pieces included reveal Almada as a source of inspiration. In that context, readers therefore had the opportunity of familiarising themselves with a range of experimental pieces: a manifesto in favour of brevity; dramatic plays taking up just one page; narrative poems with only a few stanzas; *haikai*; *greguerías*; disruptive novelistic or short story models, within works divided into independent sections that each contained very brief segments, with special reference to those that had a humorous character. By the 1940s, however, a sense of order would prevail yet again, usually with only lip service paid to brevity. In that context, critical voices that validated rather more standard models of production gain ground and the canonization of the short story as a genre acquires momentum in successive anthologies. The emphasis was on those narrative forms which fitted into a certain idea of textual length – a requirement seldom asserted, but always implicit and imperative for the literary consecration of any writer. In other words, a minimum length is soon established, as far as the length of narrative texts

seeking to be incorporated into an established genre is concerned. In practice, it is situated around the four or five-page mark (around 1000 words). This practice immediately leaves aside the possibility of integration of micro-narratives into this normative process.

Nonetheless, Chapter 5 will discuss the fact that micro-narratives were able to create symbiotic relationships with other literary genres. Micro-narratives are reborn, incorporated primarily in the realm of poetry, which represents the chosen ground for the inroads sought by new artistic waves, with aspirations towards renewal. Indeed, at the end of the 1940s and throughout the following two decades, various authors associated with Surrealism and with poetic movements that were built around literary magazines such as *Távola Redonda* and *Árvore*, or with experimentalist activities linked to concrete poetry, would include a narrative element of extreme brevity in their creations – albeit in a piecemeal fashion, in an experimental context, and very often without it resulting in immediate publication. From the end of the 1940s onwards, Surrealists feature micro-narratives in their compositions, be they verbal or a combination of verbal and visual, thereby demonstrating that these pieces, with their unconventional and disruptive dynamics (and moreover expressing oneiric universes very often devoid of logic), fitted perfectly into the intention of the impulse towards brevity, from the point of view of the presentation of an alternative artistic universe that contrasted with prevailing nationalistic models. In the 1950s, a new generation of poets, in the footsteps of Surrealism, included narratives in brief constructions that were, formally speaking, of a lyrical nature. In some instances, the narrative took on a structural role, in a way that meant that potential poetic techniques were relegated to a secondary plane. The inclusion of pieces shaped by narrative and brevity in the poetic context of 1950s and 1960s movements allowed brevity to gradually carve out a space of its own, at a time when modernist proposals of the beginning of the century were

being recovered. There was moreover a visible favourable integration of brevity in various anthological contexts of prose genres and subgenres. It is in this atmosphere of renewed interest in the practice of micro-narratives that one can find some substantial works linked with the spirit of the 1915 earthquake, unleashed by artists who would then be capable of initiating a process of emancipation for micro-narratives. Mário-Henrique Leiria, Jorge de Sena, or Alberto Pimenta are here singled out as milestones in this process, but it would be Ana Hatherly who would give them a more representative and consummate voice.

Whether consciously or not, it matters little, Hatherly develops one of the first projects that is substantiated and organised – and that contains only texts written in extremely brief prose. Titled *Tisanas*, this will constitute the corpus explored in the final chapter, where in the first instance we will discuss the main principles underscoring it, identifying the cornerstone characteristics of the micro-narratives included therein. We will examine the oriental background of *Tisanas*; the echoes of baroque leanings as far as the construction of a cryptic environment is concerned; the destabilising aspirations, which negate preconceived models and expectations; the invitation to an active mode of reading; and the frequent use of disguise, which sometimes hides political or social messages, but at others is simply the setting up of hideaways for childlike curiosity. Drawing widely on foreign influences, from the United States to Japan, Hatherly flavours some of those micro-narratives with reiteration and grammatical deformation *à la* Gertrude Stein, while in other cases she prunes them according to the Zen philosophy present in *Koan*. Although these are constructed in order to avoid a logical interpretation of meanings, and frequently display semantic fields either very broad or apparently empty, we seek to offer here a possible interpretive model, given that – as Hatherly herself would acknowledge –, these *Tisanas* are constructions that always recount an event. In some instances, the event may cover up other decipherable meanings, which

may then be related to the event itself, provided that the reader can overcome his/her initial frustration on encountering a text that is apparently sterile and shapeless, and subsequently apply a constructive and exploratory reading.

In the final analysis, this thesis will conclude that micro-narrative practice in Portugal goes at least as far back as the beginning of the 20th century and that it has in Almada one of its most representative practitioners in the first half of century. Micro-narratives are endowed with their own characteristics, which distinguish them from other brief narrative texts such as anecdotes or poetic prose. Their practice has been primarily incorporated into avant-garde and experimentalist manifestations, given that their form and logic characterised by textual openness leads to a literary experience that is uncomfortable and frustrates the expectations of a reader used to more prescriptive models. Although this thesis has identified the existence of micro-narratives in every single decade of the period under analysis, after Almada Negreiros their practice remained sporadic and marginal until the very end of the 1960s. At that point in time, which coincides with a revisitation and re-evaluation of the work of the 1915 generation, interest in brief literary narrative forms acquires a new life and becomes embodied in works that reclaim, more than ever before, the orientation of brevity. Yet again integrated within an experimental context, Ana Hatherly's *Tisanas*, although not a compilation exclusively made up of micro-narratives, come to recognise the potential of this form as an alternative narrative model – and as an instrument for the renewal of the relationship between author and reader, in which the first invites the second to tackle the task of (re)constructing the narrative. Last but not least, a further result of this research is the strengthening of the case for the autonomy of micro-narratives in relation to other genres. Their autonomy is above all supported by their inherent instant condition, which brings to literary narrative experience a visual value, akin to that obtained in the contemplation of an image.

As Micronarrativas em Portugal: de Almada Negreiros a Ana Hatherly

Bruno Silva Rodrigues
St. Catherine's College
Dphil in Medieval and Modern Languages
Michaelmas 2015

Resumo

Esta tese debruça-se sobre a prática da brevidade narrativa extrema na literatura portuguesa entre, *grosso modo*, 1910 e 1980. Num primeiro momento, justifica-se o uso da designação micronarrativas, discutindo-se as características que estiveram na base da selecção dos textos aqui analisados (capítulo I). No capítulo seguinte, trata-se a brevidade nas peças narrativas dos modernistas portugueses da geração de *Orpheu*, defendendo-se este valor como estruturante na sua actuação. Depois, micronarrativas de Almada Negreiros são trazidas à mesa de operações (capítulo III), traçando-se a faceta experimentalista e depurativa do poeta-pintor e realçando-se os aspectos caracterizadores destes textos: o humor, a procura de uma essência narrativa e a valorização do instantâneo. Para apurar os pontos de resistência ou de adesão às propostas narrativas extremamente breves lançadas no Modernismo, nos dois capítulos seguintes abordam-se dois momentos: o de uma ténue continuidade seguida de um progressivo atenuamento, verificado nos anos 20, 30 e 40 (capítulo IV); e o do (re)surgimento de um ímpeto narrativo-brevista nos finais dos anos 40, anos 50 e 60 (capítulo V). Em 1969 nasce o projecto *Tisanas*, de Ana Hatherly, examinado no último capítulo, em particular através dos volumes publicados entre 1969 e 1980. A influência da literatura *Zen* e a herança dos fluxos experimentalistas das Vanguardas europeias, entre os quais a escrita de Gertrude Stein, servem de plataforma para olhar sobre algumas micronarrativas aí incluídas e são destacados como seus eixos fundamentais.

Conclui-se que, no período estudado, a prática das micronarrativas enquadra-se nas acções renovadoras da expressão literária, posicionadas em alternativa aos modelos

tradicionais e a par do novo paradigma de sociedade que se foi definindo ao longo do século XX. A sua produção pretendia estimular a criação de um novo tipo de leitor/a que, gozando de maior protagonismo no acto de leitura, se queria mais activo nas experiências literárias.

Índice

Introdução.....	3
1 – Micronarrativas? Alguns aspectos distintivos.....	24
1.1 – Os quatro pilares: autonomia, ficção, brevidade e narratividade.....	24
1.2 – Um nome: micronarrativa.....	25
1.3 – Uma atitude: a intenção e tensão narrativas.....	26
1.4 – Um espaço textual: aberto.....	33
1.5 – Um estilo: depurativo.....	35
1.6 – Um (ou nenhum) título.....	40
1.7 – Um tamanho: a página.....	42
1.8 – Um género: ou subgénero?.....	44
1.9 – Uma imagem: <i>ut pictura narratiuncula</i>	45
1.10 – Para uma definição.....	53
2 – A brevidade literária narrativa nos primeiros modernistas (anos 10 e 20).....	54
2.1 – Mário de Sá-Carneiro: indícios de brevidade.....	54
2.2 – Fernando Pessoa e a lição de Edgar Allan Poe: teoria, projecção e prática.....	60
2.3 – Almada Negreiros na rota da vanguarda brevista.....	65
3 – Almada Negreiros, “o breve” (1914-1921).....	79
3.1 – Do desenho humorístico à micronarrativa ou a micronarrativa no desenho humorístico.....	80
3.1.1 – Desenho enquanto fixador do entendimento.....	81
3.1.2 – Primeiras composições visuais: prenúncio de narração e simplicidade.....	83
3.2 – Análise das micronarrativas de Almada.....	91
3.2.1 – <i>Frizos</i> e a herança do desenho humorístico.....	91
3.2.2 – Alguns aspectos formais de <i>Frizos</i>	101
3.2.3 – Quando a brevidade também é simplicidade: um caligrama e <i>Parva (em latim)</i>	106
3.2.4 – Depuração e visualidade extremas: os anos de <i>A Invenção do dia claro</i>	114
3.3 – Indiferença, incompreensão e integração: a recepção de <i>Frizos</i> e de <i>A Invenção do dia claro</i>	121

4 – Continuação e marginalidade: brevidade e micronarrativas entre os anos 20 e 40.....	125
4.1 – No seguimento de Almada: a continuidade possível.....	125
4.2 – A escrita humorística e a extrema brevidade.....	136
4.3 – O assomo das antologias de contos nos anos 40: estabelecimento de um mínimo para o género.....	145
5 – Ressurgimento: do Surrealismo aos anos 60.....	153
5.1 – O Surrealismo e a brevidade narrativa no seio da poesia.....	153
5.2 – Na esteira do Surrealismo: os poetas de 50-60.....	163
5.3 – A renovada sedução pela extrema brevidade narrativa.....	172
5.4 – Rumo à micronarrativa contemporânea: alguns exemplos.....	180
6 – As “tisanas” de Ana Hatherly (1969-1980): experimentalismo com infusões orientais.....	197
6.1 – Linhas estruturais do pensamento hatherliano.....	198
6.1.1 – A leitura das “velhas” vanguardas.....	198
6.2 – A linguagem breve e enigmática dos <i>koan</i> e a desconcertante filosofia <i>Zen</i>	207
6.2.1 – Estrutura anti- <i>logos</i> : a exploração do insólito e o aspecto lúdico.....	209
6.2.2 – A “indeterminação deslizante”.....	213
6.3 – Gertrude Stein no percurso experimental narrativo de Ana Hatherly.....	216
6.3.1 – Reiteração e desformatações gramaticais nas “tisanas” e em textos orbitantes.....	219
6.3.2 – Propor o novo: incompreensão, esforço explicativo e o leitor ideal.....	225
6.4 – Características e análise de algumas “tisanas” narrativas.....	238
6.4.1 – Uma forma ardilosa de interrogar	238
6.4.2 – Dois estímulos diferentes.....	241
6.4.3 – Crianças e adultos: as “tisanas” infantis e revolucionárias.....	245
Conclusões.....	252
Apêndices.....	260
1 – Álvaro de Campos, [Caro Sr. Ferreira Gomes...], <i>A Informação</i> , 1927.....	260
2 – Almada Negreiros, “Silencios”, <i>Portugal Artístico</i> , 1914.....	261
3 – “Pierrot”, <i>Portugal Artístico</i> , 1914.....	262
4 – Almada Negreiros, “Aconteceu-me”, [s. d.].....	263
5 – Almada Negreiros, “Particular...”, <i>Jornal do Sado</i> , 1927.....	264
Bibliografia.....	265

Introdução

Depois, n'uma manhã de julho, tomou-se a Bastilha. [...] Foi então que se sumiu o Leitor, o antigo Leitor, discípulo e confidente, sentado longe dos ruídos incultos sob o claro busto de Minerva [...] e em lugar d'elle o homem de letras vio deante de si a turba que se chama o Publico, que lê alto e á pressa no rumor das ruas.¹

Eça de Queirós

O interesse por textos extremamente breves tem aumentado nas últimas décadas. Transversal a muitas culturas espalhadas pelo globo, este interesse comprova-se pela quantidade de livros editados e pelos estudos académicos cada vez mais numerosos dedicados a estas formas escritas. Dir-se-ia que se trata de mais um sintoma resultante do modelo económico-social, actualmente assente sobre princípios de velocidade e de consumo (dos quais, aliás, depende), vigentes nas sociedades contemporâneas. E de facto, nas artérias da *internet* ou naquelas que alimentam as cidades, vários exemplos confirmam, tanto na esfera pessoal, como social e artística, a valorização desses princípios. A utilização de aparelhos e de aplicações informáticas que disponibilizam a troca de breves mensagens, tais como os telemóveis, o *twitter*, o *instagram*, o *facebook*, os sumários *web feed*, entre outros, estão no topo dos hábitos quotidianos. O mesmo se aplica aos meios de comunicação mais tradicionais que, rendendo-se a estas ferramentas e aos valores por elas incentivados, entre eles precisamente a brevidade e a concisão, desenvolvem produtos que promovem tal paradigma. Na imprensa, veja-se o caso das versões sintetizadas das edições habituais,² ou o aumento dos periódicos gratuitos que fornecem, aos viajantes em trânsito dentro das metrópoles, notícias dos principais

1 Prefácio ao livro: Bernardo Pinheiro Pindella, *Azulejos* (Porto: Campos & Godinho, 1886), pp. IX-X.

2 O jornal britânico *i*, pertencente ao *The Independent*, revela ambições neste campo: “Created by The Independent, *i* newspaper is a concise quality daily paper for just 20p. It is designed for readers and lapsed readers of quality newspapers, and those of all ages who want a comprehensive digest of the news. *i* combines intelligence with convenience, depth with brevity, fun with rigour, seriousness with wit. [...] *i* is the essential daily briefing”. “About *i* Newspaper”, <<http://www.i-subscription.co.uk>> [consultado 3 Maio 2014].

acontecimentos no mundo, condensadas e consumíveis quase instantaneamente. Esta tendência é acompanhada pela televisão e pela rádio através da proliferação de magazines temáticos, culturais ou noticiosos de curta duração.³

As próprias universidades parecem reconhecer e dispor-se a incluir nas suas actividades os benefícios da síntese, da concisão e da velocidade. A iniciativa *Three minute thesis* aponta neste sentido. Trata-se de um evento criado em 2008 pela University of Queensland, depois exportado para outras congéneres no mundo, que desafia investigadores a condensarem a sua pesquisa e a apresentá-la num formato, limitado a três minutos de apresentação e com recurso a um único slide, que possa ser entendido por um público não especializado.⁴ Modelo, portanto, ainda mais radical do que aquele da *Ted*, que desde 1990 vêm apresentando “short, powerful talks (18 minutes or less)”.⁵

No reino da arte, manifestação cultural que tantas vezes retrata, e muitas vezes tenta satisfazer, os comportamentos e expectativas de uma comunidade, uma igual inclinação se detecta. Dos microbailes⁶ ao microteatro,⁷ estes são projectos que, para além da brevidade, expõem de forma clara também a importância de outros aspectos participativos deste paradigma social, como sejam o primado da sugestão e o convite a uma participação mais activa da parte do receptor.⁸

3 Veja-se o programa de poucos minutos, “A Vida é breve”, emitido pela rádio portuguesa *Antena 2*, em que é declamado um único poema pelo próprio autor. Cf. “A Vida breve”, <<http://www.rtp.pt/programa/radio/p5603>> [consultado 2 Janeiro 2015].

4 Cf. “About 3MT®”, <<http://threeminutethesis.org/index.html?page=191537&pid=193447>> [consultado 17 Abril 2015].

5 “Our organization”, <<http://www.ted.com/about/our-organization>> [consultado 18 Abril 2015].

6 Espécie de bailarico itinerante que desde 2010 circula pelas ruas da cidade de Lisboa por ocasião da comemoração das suas festas populares, oferecendo em cada local designado a experiência condensada do baile tradicional. Cf. “Micro bailes”, <<http://www.ptpac.com/recursos/20100515141717.pdf>> [consultado 5 Dezembro 2014], pp. 4-5.

7 Género de espectáculo dramático que se estendeu a vários países. Cf. “Quiénes somos”, <<http://microteatromadrid.es/quienes-somos/>> [consultado 15 Março 2014] e “O Teatro rápido”, <<http://teatrorapido.blogspot.pt/p/sobre-o-tr.html>> [consultado 15 Março 2014].

8 Num texto de apresentação de um espectáculo de dança contemporânea, realizado em 2012, em que “duas pessoas habitam e constroem espaços, objectos e lugares. Traçam esboços de narrativas delineando histórias sem nunca as contar”, pode ler-se que será “deixado ao espectador o tempo e o espaço de ler, de criar e completar as histórias que são enunciadas”. “Morning Sun”, <<http://www.culturgest.pt/arquivo/2012/03-15-01-morningsun.html>> [consultado 14 Abril 2014].

No que à expressão escrita diz respeito, não parece oferecer grandes dúvidas que o ambiente da *internet*, plataforma de acesso aberto e de congregação global, veio acentuar uma atitude de escrita brevista. São vários os *blogs* e algumas as revistas electrónicas que se dedicaram, parcial ou totalmente, aos textos breves, e o aparecimento de concursos literários propondo estas formas como “género” autónomo, ao lado de outros consagrados, confirma a sua existência, senão preponderância na comunidade cibernáutica.⁹ Concursos estendidos, aliás, a outros meios de comunicação, como é o caso da rádio e por vezes com elevada participação do público.¹⁰ Não admirará, pois, que as valências da “microescrita” já tenham sido exploradas em ambientes tão populistas quanto a revista *Ophra*, que em 2006 convidou oito escritores a escrever narrativas com menos de trezentas palavras.¹¹ Quanto ao mercado livresco, também aqui se identificam gestos que visam acompanhar esta vertente, verificando-se o aumento da publicação de obras compostas exclusivamente por microtextos. Desde logo através da transposição de acontecimentos iniciados nas novas tecnologias. O caso mais sintomático talvez seja aquele que aconteceu no Japão, com as publicações em livro dos *Keitai Shōsetsu* (que se poderá traduzir como “Romances de telemóvel”), textos escritos em mensagens de telemóvel no estilo abreviado que as caracterizam (incluindo os símbolos que transmitem emoções, vulgo *smiles* – prova de mais uma adesão à prática da economia linguística).¹² Outro exemplo é a edição de *Twitterature*:

9 Desde 2010 que *The Bridport Prize* inclui uma secção individualizada no seu concurso literário para as *Flash Fiction* (textos até 250 palavras). Cf. “Welcome to the Bridport Prize”, <<https://www.bridportprize.org.uk/>> [consultado 15 Abril 2014].

10 Na VIII edição do concurso “Relatos en Cadena”, dedicado aos *microrrelatos* (e levado a cabo pela rádio espanhola “Cadena SER” com co-organização da “Escuela de Escritores”), participaram 5 400 autores com 18 000 textos. Cf. “El mejor microrrelato del año, en ‘La Ventana’”, <http://cadenaser.com/programa/2014/07/09/la_ventana/1404861428_850215.html> [consultado 14 Dezembro 2014].

11 Cf. A. M. Homes, “Micr-O Fiction: 8 Provocative Writers Tell Us a Story in 300 Words or Less”, *O, The Oprah Magazine*, Julho 2006, <<http://www.oprah.com/omagazine/Micro-Fiction-Short-Stories-from-Famous-Writers>> [consultado 18 Dezembro 2014].

12 Cf. Norimitsu Onishi, “Thumbs Race as Japan’s Best Sellers Go Cellular”, *The New York Times*, 20 Janeiro 2008, <http://www.nytimes.com/2008/01/20/world/asia/20japan.html?pagewanted=all&_r=1&> [consultado 8 Março 2011].

The World's Greatest Books Retold Through Twitter (2009), cujo título dispensa demais explicações.¹³ Acrescente-se ainda a publicação de compilações individuais e a multiplicação de antologias colectivas de microtextos, existindo inclusive pelo menos uma edição, em jeito de manual, dedicada à promoção de uma escrita breve e concisa.¹⁴

Reagindo a estas manifestações, nota-se já um considerável interesse, por parte da crítica e dos estudos académicos, no entendimento do fenómeno. Centenas de artigos e várias dissertações, bem como congressos acerca do tema, têm contribuído para a tentativa de traçar as características fundamentais e a historiografia dos textos extremamente breves, a par com o estabelecimento dos seus precursores, dos impactos sociais, dos efeitos no leitor, entre outros. Paralelamente, surgem já notícias da criação de pequenos módulos para o ensino teórico e prático dos microtextos literários.¹⁵

Enquanto categoria filosófica, a brevidade assume uma dimensão estruturante nos seres humanos e produz inevitáveis impactos nas suas actividades. Trata-se de um aspecto inerente à condição existencial, desde logo porque “Brevity is the face of mortality”,¹⁶ isto é, nasce da consciência da nossa efemeridade. Esta percepção é agravada pelos mecanismos, postos em marcha nas sociedades em geral, que preservam a memória e perpetuam, no presente, eventos passados, sejam eles o sistema de ensino, a calendarização, os cemitérios, os monumentos históricos, os eventos comemorativos ou as festas tradicionais. Da mesma forma, as recentes descobertas científicas, sobretudo no campo da cosmologia, traçando a idade do universo e apontando a sua

13 Cf. Alexander Aciman e Emmett Rensin, *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter* (Londres: Penguin, 2009).

14 Cf. Christopher Johnson, *Microstyle: The Art of Writing Little* (Nova Iorque; Londres: W. W. Norton, 2011).

15 Cf. Hollie Park, “Teaching Flash Fiction”, <<http://english.illinoisstate.edu/rlbroad/archive/teaching/studentpubs/WriteGooder/Park.pdf>> [consultado 24 Abril 2014]. Ver também: “Minifiction or the short short story in the classroom”, <<https://www.teachingenglish.org.uk/blogs/georginahudson/minifiction-or-short-short-story-classroom>>, [consultado 17 Julho 2015].

16 Alvin Greenberg, “Why is the Short Story Short & the Short-Short Even Shorter”, in *Sudden Fiction: American Short-Short Stories*, ed. Robert Shapard and James Thomas (Salt Lake City: G. M. Smith, 1986), pp. 230-31 (p. 230).

vastidão e variedade, contribuem para a presença, cada vez mais indelével e actuante, da noção de extrema fugacidade associada ao período de existência de um indivíduo. Assumida a brevidade da existência humana, esta acaba por representar também um veículo de desejo e fuga, pelo qual se poderá criar a ilusão eterna dentro da condição mortal e efémera. Um farol referencial rapidamente traduzido em comportamentos a tenderem para a valorização de todos os pontos finitos que unidos tecem uma vida. A micronarrativa de uma vida, ou as micronarrativas que compõem uma vida, adquirem, aliás, relevo no contexto da condição pós-moderna, que segundo Lyotard é marcada pelo primado da heterogeneidade nos “jeux de langage”, quer dizer, da variedade de expressões individuais (das pequenas narrativas, portanto) como resultado de “l'incrédulité à l'égard des métrarécits”.¹⁷ Neste sentido, também certa facção teórica da historiografia, estabelecendo o conceito de microhistória, propõe uma mudança de atenção “away from the unremitting concentration on the 'big structures, large processes and huge comparisons' [...] and towards the small units in society”.¹⁸ Adicionando-se a esta consciência, quanto à brevidade da vida e ao valor dos eventos que a constituem, a oferta crescente de actividades de lazer, acessíveis a boa parte dos indivíduos, pode entender-se o acelerado ímpeto em coleccionar experiências diversificadas. Experiências tendencialmente vividas na maior das intensidades e brevidades possíveis, pois o pouco tempo disponível, em conspiração com a quantidade/variedade dessas ofertas, assim o vão impondo.

Um dos efeitos decorrentes, tanto do acesso livre a cada vez mais informação, como da facilidade de partilha fácil de dados entre os vários quadrantes do globo (acções tornadas comuns durante o século XX com o desenvolvimento das vias de

17 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Paris: Minuit, 1979), pp. 7-8. Ver também pp. 39-45.

18 Sigurdur Gylfi Magnusson, “The Singularization of History: Social History and Microhistory Within the Postmodern State of Knowledge”, in *Historiography: Critical Concepts in Historical Studies*, ed. Robert M. Burns, 5 vols (Oxford; Nova Iorque: Routledge, 2006), IV: *Culture*, pp. 222-60 (p. 232).

comunicação instantâneas), é a sensação de falta de tempo. Como concluiu Mary Ann Doane, “one could argue more generally that at the turn of the century [XIX] time became palpable in a quite different way [...]. Time was indeed *felt* – as a weight, as a source of anxiety, and as an acutely pressing problem of representation”.¹⁹ O aumento, e de certa forma a exigência, da velocidade nas tarefas quotidianas em diversos sectores da sociedade, valor que tomaria progressivamente as rédeas das práticas pessoais e colectivas, com inevitáveis repercussões também no âmbito da expressão e recepção artística, traduz esse facto. Em conformidade, F. L. Lucas haveria de notar, a meio do século XX, que “the terrible brevity of life would demand more brevity of language; there are so many fascinating things to know, that one dare not waste time being extravagant with words”.²⁰ Mas já o escritor e filósofo espanhol Baltasar Gracián, no século XVII, enunciava, em jeito de conselho exemplar, o comportamento desejável de *no cansar*, explicado-o num livro, bem a propósito de tamanho reduzido, da seguinte forma:

No cansar. Suele ser pensado el hombre de un negocio, y el de un verbo. La brevedad es lisonjera, y más negociante; gana por lo cortès, lo que pierde por lo corto. Lo bueno, si breve, dos veces bueno; y aun lo malo, si poco, no tan malo. Màs obran quintas essencias que farragos: y es verdad comun, que hombre largo raras vezes entendido, no tanto en lo material de la disposicion, quanto en lo formal del discurso. Ai hombres, que sirven más de embaraço, que de adorno del universo, alajas perdidas, que todos las desviã. Escuse el Discreto el embaraçar, y mucho menos a grandes personajes, que viven mui ocupados, y seria peor desazonar uno dellos, que todo lo restante del mundo. Lo bien dicho se dize presto.²¹

As práticas que se têm multiplicado no sentido da brevidade, impulsionadas pelas condições (ideais) que as plataformas tecnológicas comunicacionais das últimas

19 Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge, Mass.; Londres: Harvard University Press, 2002), p. 4. Itálico como no original. Será sempre assim doravante, excepto quando indicado em contrário.

20 F. L. Lucas, *Style* (Londres: Cassell & Co LTD, 1955), p. 87.

21 O livro mede apenas 6,5 x 12 cm. Lorenço Gracián, *Oraculo manual, y arte de prudencia. Sacada de los aforismos, que se discurren en las obras de Lorenço Gracian. Publicala D. Vincencio Juan de Lastanosa* (Lisboa: Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1657), pp. 94-95. Nesta transcrição foi alterada a grafia dos caracteres “v” e “f”, substituídos por “u” e “s”, respectivamente.

décadas criaram, reflectem, de resto, a reabilitação e o agravamento de uma consciência já existente em períodos anteriores. Efectivamente, o sentido do breve, nas manifestações humanas de natureza artística, pode ser detectado em várias formas e domínios, precursores das manifestações contemporâneas. Note-se o caso dos recentes projectos de microteatro, atrás referidos, que Marinetti no início do século XX, com o seu teatro síntese futurista, ou Beckett nos anos 60, já faziam prever. Modelos que, aliás, já algumas peças de teatro de Gil Vicente preconizavam.²² O mesmo sucede no cinema relativamente às curtas metragens, incluídas na obra de alguns cineastas mesmo quando as produções longas eram já uma realidade.²³ Semelhante genealogia se pode encontrar na história da pintura, em particular quanto à atitude depurativa no sentido de limitar o número de elementos decorativos num quadro, que Rodríguez Castañé executa, por exemplo, ao retratar Pessoa, em 1912, numa opção estética e semiótica detectável em telas como *Portrait of Michael Tarchaniota Marullus* (c. 1496-1497), de Botticelli, ou, no século XIX, em *Drawing Dog* (c. 1819-1823), de Goya, ambos praticando a contenção ornamental de modo a dirigir toda a atenção do observador para os elementos centrais da composição.²⁴ Veja-se também como, ao terminar o século XIX, Schopenhauer estabeleceria:

22 Marinetti assinou peças de um acto com um reduzido número de falas. Cf. nesta tese, p. 126. Samuel Beckett é autor de textos dramáticos relâmpago, entre os quais *Breath* (que se estende por uma página apenas, peça representada pela primeira vez em 1969) e *Come and go* (este escrito em 1965 e acompanhado do subtítulo “dramaticule”, bem representativo do carácter brevista do dramaturgo. Cf. Samuel Beckett, *Breath and other shorts* (Londres: Faber and Faber, 1971), pp. 9-22 e Samuel Beckett, *Come and Go: Dramaticule* (Londres: Calder and Boyars, 1967). Quanto a Gil Vicente, o caso mais extremo é a peça *São Martinho*, com apenas 80 versos e três didascálias. Cf. Gil Vicente, *As Obras de Gil Vicente*, 2 vols (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002), I (2002), pp. 363-66.

23 *Romance sentimentale* (1930), com apenas 20 minutos, é um exemplo emblemático. Cf. Grigori Aleksandrov e Sergei M. Eisenstein, “Sentimental Romance”, <<http://www.imdb.com/title/tt0021312/>> [consultado 17 Julho 2015].

24 No retrato executado por Botticelli, a roupa e o chapéu da figura masculina surgem completamente pretos, com isto realçando-lhe o rosto, ao mesmo tempo que lhe atribui um traço de obscuridade. No quadro de Goya, os elementos figurativos reduzem-se apenas à cabeça escurecida de um cão e a um mar de tons ocres e negros, no qual esta surge isolada, elementos esparsos que, assim realçados, simbolizam a agonia do animal. Rodríguez Castañé viria a retratar Pessoa de semelhante forma – prenúncio da tendência depurativa que se manifestava nestes anos de florescimento modernista, como terei oportunidade de apontar. Cf. Rodríguez Castañé, *Retrato de Fernando Pessoa* (1912), Coleção Casa Fernando Pessoa.

The law of simplicity and naïveté holds good of all fine art; for it is quite possible to be at once simple and sublime. True brevity of expression consists in everywhere saying only what is worth saying, and in avoiding tedious detail about things which everyone can supply for himself.²⁵

Um pensamento que poderia integrar um manifesto de expressão breve e que antecipa uma preocupação observada por vários autores/artistas nas décadas seguintes: a construção de uma obra aberta fomentando um receptor activo. Entrando no século XX, também Manet, prescrevia princípios semelhantes para a arte em geral: “La concision, en art est une nécessité et une élégance. L'homme concis fait réfléchir, l'homme verbeux ennuie. Modifiez-vous toujours dans le sens de la concision”.²⁶ Na década de 30, seria o arquitecto Mies van der Rohe a dar corpo à filosofia minimalista que se afirmava, eternizando a máxima: “Less is more”.²⁷ Expressões como estas seriam repetidas e renovadas por várias personalidades artísticas nestes últimos dois séculos, os quais não escapariam aos efeitos de um mundo em rápida transformação, catapultado pelo desenvolvimento industrial, tecnológico e por meios de comunicação cada vez mais instantâneos.

No âmbito da expressão oral pode-se igualmente recuar vários séculos para encontrar esta tendência, por exemplo até Plutarco, lendo deste o ensaio “Intemperate Speech or Garrulity”. Plutarco aponta os perigos da verborreia e por forma a ilustrar o assunto, relembra o episódio ocorrido entre macedónios e espartanos, no qual o rei dos primeiros, Felipe II, “had written unto them to this effect: 'If I enter once into the confines of Laconia, I will destroy you utterly that you shall never rise again’”, ao que os segundos terão somente e simplesmente respondido: “If”.²⁸ Também no universo da

25 Arthur Schopenhauer, *The Art of Literature*, trad. T. Bailey Saunders (Mineola, Nova Iorque: Dover Publications, 2004), p. 24.

26 Citado em Jean Grenier, *Essais sur la peinture contemporaine* (Paris: Gallimard, 1959), p. 13.

27 Conforme indicado em: Steven Heller e Anne Fink, *Less is More: The New Simplicity in Graphic Design* (Cincinnati, Ohio: North Light Books, 1999), p. 11.

28 Plutarco, *Plutarch's Moralia Twenty Essays*, trad. Philemon Holland (Londres: J M Dent and Sons, 1912), p. 267.

escrita a Antiguidade apresenta modelos que consubstanciavam a vertente da brevidade na existência humana, como é o caso dos epigramas, dos aforismos, das anedotas, dos provérbios ou das fábulas. Ditos e relatos breves formam, inclusive, o núcleo dos compêndios doutrinários religiosos mais lidos no globo: a Bíblia e o Corão.

Várias têm sido as vozes, pois, que ao longo dos séculos aludiram e destacaram em pequenos comentários, ou integraram nas suas criações literárias, a brevidade e a concisão. Em *Hamlet*, Shakespeare faz Polonius afirmar: “brevity is the soul of wit”.²⁹ No século XVIII, é Voltaire que, no seu *Le Temple du goût* (1733), a propósito da prosa de Saint-Évremond, escreveria: “et moi, qui trouve toujours tous les livres trop longs, et sur-tout les miens, je réduisais aussitôt tous ces volumes à très-peu de pages” (palavras depois recuperadas por Almada Negreiros, como apontarei no capítulo III).³⁰ Mas é na primeira metade do século XIX que Edgar Allan Poe, personalidade incisiva na defesa de uma literatura breve e concisa, teoriza alguns dos aspectos fundamentais de uma escrita abreviada, começando por relacionar a temporalidade da leitura com a necessária concisão formal do texto: “The ordinary novel is objectionable, from its length [...]. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*”.³¹ Os comentários de Poe configurariam importante inspiração e influência para outros escritores, entre os quais o seu conterrâneo Ambrose Bierce, autor e jornalista conhecido por escrever textos satíricos extremamente breves e por ter cultivado “os géneros ainda mais concisos da fábula e do epigrama”, para além de que, num ensaio intitulado “For Brevity and Clarity” (1887), propõe a condensação de expressões ou grupos de palavras: “for example, to 'join in the holy bonds of wedlock' might become to 'jedlock’”.³² Deste lado do oceano, ainda no século XIX, seria Chekhov

29 William Shakespeare, *Hamlet*, ed. G. R. Hibbard (Oxford: Oxford University Press, 1987), p. 207.

30 Voltaire, *Poèmes et discours en vers de Voltaire* (Paris: Ménard et Desenne-fils, 1822), p. 98.

31 Edgar Allan Poe, “Review of Twice-Told Tales”, *Graham's Magazine*, Maio 1842, pp. 298-300 (p. 298).

32 Cf. Ambrose Bierce, *Esopo emendado & outras fábulas fantásticas*, trad. Fernando Gonçalves (Lisboa: Antígona, 1996), p. 8 e Ambrose Bierce, *The Collected Works of Ambrose Bierce*, 12 vols

a sugerir, aconselhando o seu irmão (1889):

Try to be original in your play and as clever as possible; but don't be afraid to show yourself foolish; we must have freedom of thinking, and only he is an emancipated thinker who is not afraid to write foolish things. Don't round things out, don't polish – but, be awkward and impudent. Brevity is the sister of talent.³³

Depreende-se, por esta última afirmação, que a brevidade e a originalidade, bem como o atrevimento criativo, vão andar de mãos dadas, no século XX, por vários contextos culturais.

O alemão Christian Morgenstern, por exemplo, num trabalho de 1905, dá conta do novo tipo de leitor, veloz e impaciente (tal como o leitor retratado por Eça),³⁴ e ilustra, com a invenção de uns óculos depuradores, a expectativa deste relativamente a uma literatura breve:

The Spectacles

Korf reads avidly and fast.
Therefore he detests the vast
bombast of repetitious,
twelfefold needless, injudicious.

Most affairs are settled straight
just in six words or in eight;
in as many tapeworm phrases
one can prattle on like blazes.

Hence he lets his mind invent
a corrective instrument:
Spectacles whose focal strength
shortens texts of any length.

Thus, a poem such as this,
so beglassed one would just – miss.
Thirty-three of them will spark
nothing but one question mark.³⁵

(Nova Iorque: Neal Publishing Company, 1909-1912), XI: *Antepenultima* (1912), p. 385.

33 Anton Chekhov, *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*, ed. Louis S. Friedland (Nova Iorque: Minton, Balch & Co., 1924), p. 170.

34 Cf. nesta tese, p. 3.

35 Christian Morgenstern, *The Gallows Songs; Christian Morgenstern's Galgenlieder; a Selection*, trad. Max Knight (Berkeley: University of California Press, 1964), p. 169.

Esses óculos ainda não terão sido inventados, mas a observação de que “Most affairs are settled straight / just in six words or in eight” parece antecipar, em cerca de cem anos, o desafio proposto pela *SMITH Magazine*, que resultou na compilação *One Life, 6 Words, What's Yours?*³⁶

Entre 1905 e 1906, Félix Fénéon, poeta francês que “n'aspire qu'au silence”, primeiro editor das *Illuminations* de Rimbaud, transforma blocos noticiosos de informação quotidiana em *Nouvelles em trois lignes*, textos extremamente breves que adquirem, pelo inesperado, pelo humor e pela concisão que apresentam, traços de literariedade.³⁷

Un bijoutier en faux du 3e arrondissement (nom inconnu) et sa femme pêchaient en bateau, à Mézy.
Elle tomba. Il plongeait. Disparus.³⁸

Na Áustria, Peter Altenberg, conhecido pelo seu estilo de escrita telegráfico, confessa: “I'd like to capture an individual in a single sentence, a soul-stirring experience on a single page, a landscape in one word!”.³⁹

Em 1921, é Ernest Hemingway que assina um artigo satírico, “Condensing the Classics”, no qual critica um projecto em curso que tinha por objectivo condensar textos (longos) consagrados. Para ilustrar a sua reprovação, ele próprio embarca num exercício similar, sintetizando, por exemplo, *El Ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha*:

Crazed Night in Weird Tilt

MADRID, SPAIN (By Classic News Service) (Special).— War hysteria is blamed for the queer actions of “Don” Quixote, a local knight who was arrested early yesterday

36 Cf. Rachel Fershleiser e Larry Smith, ed., *One Life, 6 Words, What's Yours?: Six-Word Memoirs From SMITH Magazine* (Londres: Harper Press, 2008).

37 Félix Fénéon, *Nouvelles en trois lignes et autres textes courts*, ed. Hélène Védrine (Paris: Librairie Générale Française, 1998), pp. 7-8. *Nouvelles en trois lignes* é o nome da rubrica no jornal *Le Matin*, no qual Félix Fénéon publicou os seus textos.

38 Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, ed. Joan U. Halperin, 2 vols (Genebra: Droz, 1970), II: *Les lettres – les mœurs*, p. 736.

39 Peter Altenberg, *Telegramms of the Soul: Selected Prose of Peter Altenberg*, trad. Peter Wortsman (Brooklyn, Nova Iorque: Archipelago books, 2005), pp. 3-4.

morning when engaged in the act of “tilting” with a windmill. Quixote could give no explanation of his actions.⁴⁰

Não obstante esta crítica, alguns editores abraçariam, poucos anos depois, projectos com o mesmo propósito, como aqueles da autoria de Anthony Praga nos anos 30 e 40 (em que *Frankenstein* de Mary Shelley, por exemplo, surge condensado num texto com sete páginas), ajudando a cimentar a expectativa de escrita e de leitura a favor das formas concisas e breves.⁴¹ Acção depurativa semelhante já havia sido ensaiada pelo teatro futurista. Veja-se a reescrita de *Hamlet*, em pouco mais de cinquenta palavras, levada a cabo por Angelo Rognoni (1916).⁴² Esta tendência aplicada ao teatro seria humoristicamente reverberada do outro lado do Atlântico, num pequeno texto publicado em 1921 pela revista *Times*:

Dénouement

The great American dramatist will be the man or woman who can write a one-act play as poignant as a seven-word want ad which the *Houston Post* discovers: For Sale, a baby carriage; never used.

— *Louisville Courier-Journal*.⁴³

Nesta passagem lê-se, quase *ipsis verbis*, uma das mais conhecidas narrativas extremamente breves, cuja autoria tem sido atribuída, sem certezas, a Hemingway: “For sale: baby shoes, never worn”.⁴⁴

A sensibilidade para os princípios brevistas e depurativos é manifestada mesmo pelos autores dos géneros mais longos. É o caso de Virginia Woolf, que não deixaria de

40 Ernest Hemingway, *Dateline, Toronto: The Complete “Toronto Star” Dispatches, 1920-1924*, ed. William White (Nova Iorque: Scribner, 1985), p. 103.

41 Cf. Anthony Praga, *Great Books Retold as Short Stories* (Londres: Lane Publications, [1933]), pp. 59-65 e Anthony Praga, *23 Great Classics: Condensed For the Modern Reader* (Londres: Claud Morris Books, [1946]). Dos anos 70 é a seguinte antologia: W. de Groot, ed., *The World's Greatest Books Retold as Short Stories* (Londres: Tandem, 1971).

42 Cf. Angelo Rognoni, “Hamlet (devaluation synthétique)”, in *Théâtre futuriste italien*, ed. Giovanni Lista, trad. Giovanni Lista e Claude Minot, 2 vols (Lousanne: La Cité-L'Age d'homme, 1976), I (1976), p. 226.

43 “Dénouement”, *Life*, 16 Junho 1921, <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015018600513;view=1up;seq=884>> [consultado 10 Março 2015], p. 884.

44 Para uma investigação sobre a origem deste texto, ver: “For Sale, Baby Shoes, Never Worn” <<http://quoteinvestigator.com/2013/01/28/baby-shoes/>> [consultado 17 Junho 2015].

manifestar, em 1930, a propósito do seu *The Waves*:

Suppose I could run all the scenes together more? – by rhythms chiefly. So as to avoid those cuts; so as to make the blood run like a torrent from end to end – I don't want the waste that the breaks give; I want to avoid chapters; that indeed is my achievement, if any, here: a saturated unchopped completeness; changes of scene, of mind, of person, done without spilling a drop.⁴⁵

Clarice Lispector, por sua vez, parece levar ao extremo filosófico o laconismo literário: “Cada vez mais eu escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever”.⁴⁶ Menos radical terá sido Borges, que mesmo assim, no texto-prólogo de *Ficciones* (1941), condena com eloquência a prolixidade literária: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos”.⁴⁷

Embora mais tardiamente, críticos e acadêmicos não poderiam deixar de reconhecer e analisar os meandros deste fenómeno. São exemplos o livro *Einfache Formen [Formes simples]* (1930), de André Jolles, ou a série de conferências preparadas por Italo Calvino para serem ministradas, em 1985, na Universidade de Harvard, publicadas depois em 1988, tanto em inglês, como em italiano.⁴⁸ Aí, o autor e crítico italiano propõe a “rapidez” como valor literário a conservar no novo milénio, apresentando, para efeitos exemplificativos, um *microrrelato* de Augusto Monterosso, “El Dinosaurio”, que viria a tornar-se icónico nos estudos dedicados a este tipo de textos:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.⁴⁹

45 Virginia Woolf, *A Writer's Diary: Being Extracts From the Diary of Virginia Woolf*, ed. Leonard Woolf (Londres: Hogarth Press, 1953), pp. 163-64.

46 Citada em Olga Borelli, *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, 2.^a ed (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981), p. 85.

47 Jorge Luis Borges, *Ficciones*, 4.^a ed (Buenos Aires: Emecé, 1963), p. II.

48 Cf. André Jolles, *Formes simples*, trad. M. Ruguet (Paris: Éditions du Seuil, 1972) e Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, trad. Patrick Creagh (Cambridge: Harvard University Press, 1988).

49 p. 51.

Presente, pois, nos escritos reflexivos, mas também em algumas obras ficcionais destes e de outros autores emblemáticos de várias literaturas mundiais, como sejam Aloysius Bertrand, Baudelaire, Oscar Wilde, Brecht, Kafka ou Pessoa, pode dizer-se que a brevidade literária adquiriu, nos últimos cento e cinquenta anos, a par e passo com as mudanças sociais e culturais que marcaram este período, uma expressão mais contínua e significativa.

Entre os modelos criados para representar essa tomada de consciência, sobressai um conjunto de textos que partilham algumas características específicas, destacando-se, desde logo, a sua clara orientação narrativa. Várias denominações têm sido avançadas para designá-los, sendo que no mundo de língua espanhola, do qual têm chegado grande parte dos esforços para os definir, a palavra *microrrelatos* parece ter ganho consenso. Embora muitas vezes de natureza híbrida e incorporáveis noutras formas literárias breves mais comuns, esses textos ambicionam construir uma narrativa extremamente depurada, em que o não-dito (e portanto a participação do leitor) ganha uma importância acrescida. Para os designar será doravante utilizada a palavra micronarrativa, escolha que se justificará no primeiro capítulo.

De certo modo, a prática de uma micronarrativa assemelha-se a uma espécie de procura do Santo Graal, ou talvez de um ínfimo na arte de narrar. Isto é, de um elemento-essência semelhante à unidade indivisível que Giordano Bruno, no século XVI, tentou definir. Segundo o filósofo, deste elemento partem, dele dependem e a ele se reduzem todas as coisas complexas:

La natura madre e le leggi dell'arte che ad essa si conformano pongono il minimo a fondamento di ogni composto che, a sua volta, a ben guardare, torna a risolversi nel minimo: come un numero limitato di lettere e di segni dà luogo ad un numero infinito di parole, dove il punto costituisce l'elemento originario e quindi la loro sostanza, non altrimenti la sostanza semplice costituisce il fondamento delle cose e il minimo corpo di ogni corpo, in cui nuovamente ogni cosa tende a risolversi.

[A natureza-mãe e as leis da arte que se amoldam nela, fazem com que o mínimo seja o

fundamento de todos os compostos, os quais, se olharmos bem, podem também ser reduzidos ao mínimo: tal como um limitado número de letras e de sinais produz um infinito número de palavras, do qual o ponto constitui o elemento originário e portanto a substância das mesmas, assim a substância simples constitui o fundamento das coisas e a mínima parte de cada corpo, em que todas as coisas tendem de novo a se resolverem]⁵⁰

Nesta definição é destacado um princípio que poderá servir de analogia à relação entre as micronarrativas, unidades essenciais com valência germinadora, e a literatura, na sua vertente narrativa. Isto é, as primeiras configuram um elemento constituinte fundamental da segunda, um mínimo que “vivifica tutte le cose” [vivifica todas as coisas].⁵¹ Em Terry Eagleton, encontra-se um exemplo que ilustra este raciocínio: *Fort-da* – condensação de uma famosa observação freudiana em somente dois termos. Refere o crítico: “*Fort-da* is perhaps the shortest story we can imagine: an object is lost, and then recovered. But even the most complex narratives can be read as variants on this model”.⁵² Fica assim também realçado todo o potencial incendiário que estas unidades essenciais possuem, funcionando como uma semente passível de ser expandida, pelo acto de leitura, em diversas direcções. Uma espécie de “quintaesencia narrativa”, epíteto que José María Merino atribuiu aos *microrrelatos*.⁵³

Note-se que textos possíveis de ser apreciados como micronarrativas podem também encontrar-se em tempos remotos. Narrativa, extrema brevidade e abertura textual, marcam presença, por exemplo, no seguinte epigrama de Philodemus (c. 110-40 AC):

By midnight, eluding my husband, and drenched by the heavy rain, I came. And do we then sit idle, not talking and sleeping, as lovers ought to sleep?⁵⁴

50 Giordano Bruno, *Opere latine*, ed. Carlo Monti (Torino: Unione tipografica, 1980), p. 96. Tradução para português de Andrea Ragusa. Esta ideia de Giordano Bruno será recuperada por Ana Hatherly numa epígrafe de um trabalho seu. Cf. nesta tese, p. 205.

51 Bruno, p. 96. Minha tradução.

52 Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, ed. comemorativa, 2.^a ed (Malden, Mass; Oxford: Blackwell Pub., 2008), pp. 160-61.

53 “El Microrrelato es la quintaesencia narrativa”, *El País*, 1 Setembro 2007.

54 Philodemus, [s. tit.], in *The Greek Anthology*, ed. E. Capps, T. E. Page e W. H. D. Rouse, trad. W. R. Paton, 5 Vols (Londres: William Heinemann; Nova Iorque: G.P. Putnam's sons, 1916-1918), I: *Christian Epigrams, Christodorus of Thebes in Egypt, The Cyzicene Epigrams, The Proems of the*

No entanto, parece ser só a partir do momento em que se verifica uma desconstrução das estruturas do conto tradicional, que a consciência da brevidade e da concisão faz emergir o maior número de micronarrativas. Este é o momento, identificado por Andrea Bell, em que “No longer does the short story plot invariably follow the rational, orderly lines that it has in times past”. Por via da procura experimental e alternativa de novas formas de expressão, que encontrava justificação nos ritmos cada vez mais visuais e instantâneos dos movimentos culturais e sociais, “the anecdotal core of short story – and to a greater extent of the *cuento breve* – has been the object of tremendous experimentation”.⁵⁵ Estas experiências levaram, nos casos mais extremos, à total eliminação de elementos acessórios. Uma acção criativa que adquire substância no âmbito da revolução operada pelos escritores vanguardistas do século XX, como sugere Cristina Álvares ao referir que as novas práticas textuais impulsionadas pelos meios tecnológicos levaram à “reactivação da criação e do consumo de narrativas breves e ultrabreves, que surgiram há cerca de cem anos no contexto do modernismo”.⁵⁶ De facto, datam de 1948 e 1953, publicados nos EUA e na Argentina respectivamente, dois dos primeiros volumes antológicos de textos narrativos breves, o que sugere a existência de uma prática assinalável neste campo já nestas décadas (e presumivelmente nas anteriores), bem como de algum interesse editorial, que a partir daqui se renovaria.⁵⁷ Apesar de esta tendência ter tido uma visibilidade maior no continente americano, o fenómeno não corresponde a um acontecimento localizado, restrito a uma sociedade ou a uma cultura em particular, mas antes, como propõe David Lagmanovich, resulta de

Different Anthologies, The Amatory Epigrams, The Dedicatory Epigrams (1916), p. 185.

55 Andrea Bell, *The “Cuento Breve” in Modern Latin American Literature*, Tese de doutoramento, Universidade de Stanford, 1990, p. 20.

56 Cristina Álvares e Maria Eduarda Keating, ed., *Microcontos e outras microformas: alguns ensaios* (Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2012), p. 7.

57 Refiro-me a: Barthold Fles, ed., *The Best Short Short Stories from Collier’s* (Cleveland; Nova Iorque: The World Publishing Company, 1948); e a Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, ed., *Cuentos breves y extraordinários* (Buenos Aires: Losada, 1953).

um reflexo global da valorização artística com algumas características que marcam as micronarrativas:

La eliminación de la redundancia, la reducción de la extensión y la intensificación de los valores puramente artísticos antes que de todo aquello que podemos calificar como “decorativo” ¿lo podemos considerar un fenómeno privativo del mundo hispánico? Por cierto que no: más que un fenómeno mexicano, argentino o del campo hispánico general, rasgos como los citados responden a una etapa en la evolución de la estética occidental.⁵⁸

Assim, o fenómeno das micronarrativas “se puede relacionar con una tendencia general de las artes en la modernidad: una inclinación a eliminar la redundancia, rechazar la 'ornamentación' innecesaria, abolir los desarrollos extensos y privilegiar, en definitiva, las líneas puras y la consiguiente brevedad”.⁵⁹

Ora, numa rede cada vez mais globalizada e de mútuas infiltrações, em que valores estéticos são partilhados entre agentes literários de diferentes países, Portugal não poderia escapar a esta tendência. Efectivamente, o país foi capaz de produzir vários textos literários extremamente breves, micronarrativas incluídas, embora relativamente a estas a sua corporização seja mais tímida e tardia. Livros como *A Alma não é pequena: 100 poemas portugueses para SMS* (2003) já se enfileiravam na dinâmica de uma contemporaneidade veloz e tecnológica.⁶⁰ Neste caso, reproduzindo poemas de autores dos séculos XIX, XX e XXI, são destacados nos textos, a negrito (e com um símbolo de telemóvel a acompanhar este destaque), trechos inferiores a cento e sessenta caracteres, selecção passível, portanto, de ser utilizada numa mensagem escrita. Trata-se de um gesto depurativo em que é escolhida a passagem do poema que concentra a sua essência ou representa o seu ponto mais sugestivo e profícuo em sentidos. Nos últimos

58 David Lagmanovich, “El Microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”, *Iberoamericana*, 36 (2009), pp. 85-96 (p. 85).

59 David Lagmanovich, “Hasta una teoría del microrrelato hispanoamericano”, *Revista interamericana de bibliografía (RIB)*, 1-4 (1996), <http://www.educoas.org/porta1/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx> [consultado 1 Março 2012], par. 8.

60 Cf. Valter Hugo Mãe e Jorge Reis Sá, *A Alma não é pequena: 100 poemas portugueses para SMS* (Vila Nova de Famalicão: Centro Atlântico, 2003).

dez anos, sobretudo, têm sido publicadas algumas dezenas de livros, incluindo duas antologias: uma em papel, *A Primeira antologia de micro-ficção portuguesa* (2008), e uma outra em formato electrónico (2011).⁶¹ Muito longe, no entanto, das quarenta e sete compilações do mesmo género publicadas em Espanha entre 1990 e 2011.⁶² Na *internet*, nota para a publicação, entre 2006 e 2009, dos quinze números da *Minguante*, revista exclusivamente dedicada aos textos breves (aí definidos como possuindo um máximo de duzentas palavras), podendo também nela encontrar-se entrevistas aos autores e doze *e-books* publicados.⁶³ Esse interesse manifestou-se igualmente na imprensa em papel. Em 2010, a revista *Visão* convidaria autores a escrever microcontos e, no mesmo ano, o *Jornal de Letras* publicaria vários minicontos de Natal.⁶⁴ Há ainda notícia de debates sobre o tema e até a preparação de um curso de ensino de microficcões.⁶⁵ Curiosamente, inscrita na calçada de uma rua de Lisboa, foi escolhida, para homenagear o poeta belga Herman de Coninck, a seguinte micronarrativa da sua autoria:

Conto de fadas

Era uma vez um homem que era sempre justo.⁶⁶

No que respeita a análises científicas sobre o assunto, assiste-se a uma relativa inércia em contraste com a dinâmica observada em países como Espanha, as nações

61 Cf. Rui Costa e André Sebastião, ed., *Primeira antologia de micro-ficção portuguesa* (Lisboa: Exodus, 2008) e Paulo Pires, ed., *Nanoescritas, antologia de micro-ficção portuguesa: 24 vezes para 24 cigarros...* <http://issuu.com/esteoficiodepoeta/docs/antologia_nanoescritas> [consultado 14 Abril 2014].

62 Cf. Leticia Valbuena, *Una Aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*, Tese de doutoramento, Universidade de Valladolid, 2012, pp. 269-71.

63 Luís Ene, “Minguante – suspensão criogénica”, <<http://luis-ene.blogspot.pt/p/minguante-suspensao-criogenica.html>> [consultado 23 Abril 2014].

64 Cf. Dulce Maria Cardoso, et al, “Microcontos: histórias de sete magníficos”, *Visão*, 7 a 13 Janeiro 2010, pp. 90-95 e Afonso Cruz, et al, “Minicontos (quase) de natal”, *Jornal de Letras*, 14 a 27 Dezembro 2011, pp. 4-7.

65 Cf. António Catarino, “Feira do Livro do Porto: um debate sobre Microficção”, 10 Junho 2009, <<http://derivadaspalavras.blogspot.pt/2009/06/hoje-decorreu-um-debate-sobre.html>> [consultado 14 Abril 2014] e “Tavira recebe curso breve de nova literatura portuguesa: poesia e microficcão”, *Sul informação*, 8 Outubro 2012, <<http://www.sulinformacao.pt/2012/10/tavira-recebe-curso-breve-de-nova-literatura-portuguesa-poesia-e-microficcao>> [consultado 24 Abril 2014].

66 Rua Marquês de Sá da Bandeira, junto ao número 74. Este texto pode ser encontrado na obra: Herman Coninck, *Os Hectares da memória*, trad. Ana Hatherly, et al (Lisboa: Quetzal, 1996), p. 11.

hispânicas da América do Sul, o Brasil ou os EUA. Foi neste último que, em 1981, Dolores Koch tornaria público os seus estudos sobre o tema, aprofundados depois em 1986 numa tese de doutoramento pioneira sobre *microrrelatos*, à qual se têm seguido muitas outras.⁶⁷ Pelo contrário, em Portugal, entrados já no século XXI, não se identificam comunicações dedicadas às formas literárias extremamente breves em eventos como o *I e II Ciclos de conferências sobre a narrativa breve* (2000 e 2001). Por “narrativas breves” têm-se entendido sobretudo textos do género conto, uma conexão que, já em 1992, Massaud Moisés avançara para aludir aos cinco contos que compõem *Serão inquieto* (1910), de António Patrício, cada qual com várias páginas.⁶⁸ Todavia, em 2003, tem início a publicação da revista literária *Forma breve*, a qual inclui alguns ensaios relacionados com o tema.⁶⁹ E, recentemente, em linha com eventos semelhantes realizados noutros locais do globo, foi organizado um colóquio dedicado aos microtextos literários.⁷⁰

Em 1943, Guilherme de Castilho afirmava que “sendo nós um país tão pobre de romancistas, não tendo nós uma tradição no romance, a tenhamos, em contrapartida, em todos os géneros da narrativa abreviada: no conto, na novela, na simples narrativa histórica, etc.”.⁷¹ Com efeito, se tomarmos a aclamada micronarrativa de Monterroso, “El Dinosaurio” (1959), como exemplo padrão deste tipo de formas, veja-se que, por volta da mesma altura, Alexandre O'Neill (1924-1986) escreveria uma peça igualmente desconcertante e estruturada sobre os mesmos pilares funcionais (narratividade, concisão e abertura de texto):

67 Cf. Dolores Koch, *El Micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, Tese de doutoramento, Universidade de Nova Iorque, 1986.

68 Cf. Massaud Moisés, “Serão inquieto!: anti-Nietzsche?”, *Colóquio Letras*, 125-126 (1992), pp. 63-69 (p. 63).

69 Cf. *Forma Breve*, <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/issue/archive>> [consultado 2 Junho 2015]. Ver os números 1, 2 e 11 (2003, 2004 e 2014).

70 Cf. Álvares.

71 Guilherme de Castilho, ed., *Os Melhores contos portugueses* (Lisboa: Portugália, [1942]), p. 15.

Jorge

Podes vir.
Mamã, enfim, morta.⁷²

Num dos poucos trabalhos que tece considerações sobre as formas narrativas extremamente breves, José Carlos Seabra Pereira aponta:

É hoje mais notório que o fim-de-século [XIX] e os alvares do século XX se constituíram em tempos de fecunda crise dos modelos de ficção narrativa e em tempos de emergência não só de uma nova importância da narrativa breve, como também de uma busca de novas formas de actualização das potencialidades dessa narrativa breve.⁷³

Incidindo o seu estudo sobre o período pré-modernista, estas apreciações lançam a suspeita de existir em Portugal, daí para a frente, manifestações experimentalistas literárias no domínio da narrativa que possam efectivamente incluir a extrema brevidade.

Esta tese partirá precisamente desse ponto, num século que se mostrou de grande criatividade quanto à elaboração de novos modelos narrativos e, para além disso, reconheceu o valor da brevidade na literatura. Em maior detalhe, o período aqui abordado será aquele compreendido entre os anos em torno do aparecimento da revista *Orpheu*, em 1915, evento que marca o Modernismo em Portugal, e a publicação do terceiro volume de *Tisanas*, de Ana Hatherly, em 1980. No primeiro capítulo, discutem-se alguns princípios que possibilitaram a distinção e a selecção das micronarrativas, continuando-se, no capítulo seguinte, um olhar sobre a actuação dos modernistas portugueses neste âmbito, movimento potencialmente importante na preparação do terreno para a progressiva presença e reconhecimento destas formas no panorama literário do país. Com o objectivo de traçar alguns vectores de influência, eventualmente marcantes, sobre os autores cuja expressão literária narrativa apresenta uma

72 Alexandre O'Neill, *Poemas com endereço* (Lisboa: Moraes, 1962), p. 34.

73 José Carlos Seabra Pereira, "Rumos de narrativa breve pré-modernista", *Forma Breve*, 2 (2004), pp. 45-58 (p. 45).

preponderância assinalável de princípios como a concisão e a extrema brevidade, serão analisados os percursos experimentalistas e alguns textos de Almada Negreiros, produzidos na década de 10 e 20 (capítulo III), e de Ana Hatherly, neste caso as “tisanas” publicadas entre 1969 e 1980 (capítulo VI). Nos capítulos IV e V são verificados os factores, ocorridos entre os anos 20 e os anos 60, potencialmente decisivos para a continuação, fortalecimento ou enfraquecimento da brevidade aplicada à narrativa.

Espera-se que a presente análise traga alguma clareza sobre este fenómeno, ajudando a esboçar uma linha histórica quanto à presença das micronarrativas em Portugal e, paralelamente, contribuir para reconhecer e resgatar algumas peças literárias, possivelmente negligenciadas ou enquadradas noutros contextos.

Foram consultadas, sempre que possível, as primeiras edições das fontes primárias. As citações e títulos das obras seguem a grafia original, mesmo nos casos em que tudo indica tratar-se de um lapso ortográfico, preservando-se ainda as letras maiúsculas/minúsculas.

1 – Micronarrativas? Alguns aspectos distintivos

1.1 – Os quatro pilares: autonomia, ficção, brevidade e narratividade

Perante o interesse crescente nos textos literários extremamente breves, surgiu uma natural necessidade de reflectir sobre as suas várias manifestações. Teses académicas e alguns artigos, sobretudo em língua espanhola e inglesa, que têm vindo a ser publicados desde os anos 80, dedicam parte do seu estudo à enumeração e justificação dos aspectos formais e estruturais que caracterizam estes textos, esboçando também as principais diferenças entre as micronarrativas e os restantes microtextos.¹

Organizando algumas designações actualmente em uso quando se alude aos microtextos e tomando em conta os apontamentos de David Lagmanovich, é possível estabelecer que as micronarrativas são necessariamente microficcões e que estas são consequentemente microtextos (mas não o contrário).² Afirmar esta relação unidirecional é reconhecer a existência de três elementos diferenciadores indispensáveis para balizar as micronarrativas: a extrema brevidade; a literariedade; a narratividade. Por outras palavras, num primeiro patamar encontram-se os textos que possuem uma extrema brevidade formal, podendo estes ser apelidados de microtextos. Dentro dos microtextos é possível identificar-se um subgrupo, a que se chamará de microficcões, desde que nestes se identifique um valor literário (conceito para o qual contribui a ficcionalidade), ou seja, são microtextos literários. Finalmente, num nível abaixo das microficcões surgem as micronarrativas, distinguidas dos demais tipos de microficcões pelo seu traço de narratividade – o equivalente, portanto, a microficcões narrativas.

1 Cf. David Lagmanovich, *El Microrrelato: teoría e historia* (Palencia: Menoscuarto, 2006) ou, mais recentemente, as teses de Leticia Valbuena e de Darío Hernández. Cf. Darío Hernández, *El microrrelato em la literatura española. Orígenes históricos: modernismo e vanguardia*, Tese de doutoramento, Universidade de La Laguna, 2012; e Valbuena.

2 *El Microrrelato: teoría e historia*, pp. 20-31.

Ressalve-se que, caso um texto possua o traço de extrema brevidade e o de narratividade, mas não o de literariedade, este poderá assumir várias designações, como sejam: micronotícia; microcrónica; microhistória. No entanto, não se tratando de uma microficção, não poderá constituir uma micronarrativa.

Neste raciocínio está implícito, claro, a existência de uma outra característica essencial: a autonomia. Isto é, as micronarrativas “no son abreviatura de nada, sino construcciones absolutamente autónomas que imponen su presencia en virtud de una estructura que aspira a la perfección”.³

1.2 – Um nome: micronarrativa

Estabelecida esta hierarquia, é agora oportuno justificar a designação de micronarrativa – termo escolhido nesta investigação para identificar os textos narrativos extremamente breves. Uma opção que se fundamenta do seguinte modo:

1. O prefixo micro atribui a este composto morfológico o traço de redução extrema, uma vez que evoca o conceito de microscópio, remetendo para a ideia de uma narrativa incrivelmente pequena. Ao mesmo tempo, transmite a noção de algo valioso e estrutural (como uma célula). Esta dimensão semântica não é tão evidente em termos como mini, curto ou breve.
2. A palavra narrativa está habitualmente conotada, no caso do idioma português, com o universo ficcional, contendo no seu significado o acto de contar factos reais ou imaginários. Possui, portanto, um valor de literariedade, que é menos reconhecido na palavra relato, por exemplo, esta mais aplicada em contextos

3 Ibid., p. 41.

informativos e desportivos.⁴

3. Micronarrativa parece ainda ser preferível ao termo microconto, que remeteria facilmente para a ideia de subgénero do conto (género literário já canonizado) ou ainda para a ideia de conto tradicional (oral). Estas conotações culturais podem levar à formação de uma pré-expectativa no momento da leitura. Sendo assim, a adopção da palavra micronarrativa salvaguarda a possibilidade de se estar perante um género literário independente.

1.3 – Uma atitude: a intenção e tensão narrativas

Dentro dos quatro pilares enumerados no ponto 1.1, cada qual imperativo para a constituição de uma micronarrativa, a condição de “narrar uma história” adquire natural preponderância e levanta várias questões, começando pela própria definição de “narrativa”. Intuitivamente, poder-se-á afirmar que a ideia de “narrativa” é estruturada pela presença de pelo menos uma personagem a protagonizar duas ou mais acções numa linha temporal. Do ponto de vista formal, um texto poderá conter expressões sintácticas que veiculem estas três noções (personagem(ns), acções encadeadas, passagem do tempo), as quais, uma vez apreendidas (na sua individualidade e nas relações que estabelecem entre si) pelo leitor, confirmam a expectativa que este nutre relativamente a um ambiente narrativo. Ou seja, a sensação de estar a ler uma história.

Por outro lado, poder-se-á dar o caso de o texto apresentar uma narrativa de forma subentendida, quer através de elipses, quer pelo apelo referencial a uma narrativa externa, usando para isso elementos linguísticos partilhados e reconhecidos pelo autor e pelo leitor. Pressuposto está que, neste tipo de estratégia discursiva, o leitor é estimulado

4 *Dicionário da língua portuguesa contemporânea da Academia de Ciências de Lisboa*, 2 vols (Lisboa: Verbo, 2001), II: G-Z, pp. 2570, 3171.

a activar os elementos em falta no texto. Os modelos que seguem esta via são presença frequente em tecidos textuais extremamente reduzidos, sendo que, por vezes, o apontador para a narrativa externa é o artifício que permitirá reconhecer o valor narrativo do texto. Nessas ocasiões, o texto funciona, não como uma narrativa em si, mas como uma espécie de narrativa-rastilho. Veja-se alguns exemplos:

Última tentação

E então ela quis tentá-lo definitivamente. Olhou bem em volta, com extrema atenção. Mas só conseguiu encontrar uma pera pequenina e pálida. Ficaram os dois numa desesperante frustração. Não há dúvida que o Paraíso está a tornar-se cada vez mais chato!⁵

As duas formas de narrar estão aqui presentes. Há uma narrativa explícita, linguisticamente construída, em que participam duas personagens envolvidas em várias acções encadeadas temporalmente, mas também uma outra implícita, induzida pela relação que se extrai entre os significados de alguns dos elementos apresentados: o título, “Última tentação”; o termo “Paraíso”; e ainda, por metonímia, “pera”. Estes elementos-rastilho, se assim se podem chamar, estão dispostos na expectativa de que o leitor traga à interpretação uma outra narrativa, a bíblica, que neste caso é fulcral para atingir o objectivo do texto (o de, precisamente, a parodiar). O leitor pode sentir-se, e certamente o é, manipulado, mas este processo economizador é também um meio de valorizar a sua importância no desenrolar da experiência literária.

No caso seguinte, demonstra-se uma situação em que só pela existência de uma narrativa implícita se poderá apurar e justificar o valor narrativo do texto:

Bang postponed. Not Big enough. Reboot.⁶

Sem o (re)conhecimento prévio da teoria do *Big Bang*, não só a narrativa, mas

5 Mário-Henrique Leiria, *Novos contos do gin* (Lisboa: Estampa, 1973), p. 25.

6 David Brin, [s. tit.], *Wired Magazine*, Novembro 2006, <<http://archive.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>> [consultado 1 Maio 2014].

também o efeito humorístico do texto ficariam comprometidos. Activando esse saber, o leitor reaviva (e revive) a narrativa do fenómeno cosmológico, tanto na sua versão original (a que tem memorizada), como numa versão ficcionada, aquela que (uma vez trazido esse conhecimento e relacionando-o com os elementos escritos) o texto propõe.

Assumindo que algumas construções textuais têm a capacidade para induzir implicitamente uma narrativa, não parece despropositado que se possa reconhecer narratividade em textos com dimensões reduzidas (no limite, constituídos apenas por uma única palavra), desde que estes conduzam o leitor à confirmação/sensação (ainda que por intermédio da sua própria acção) de estar a experienciar um ambiente narrativo.

A estrutura ou intenção narrativa, no entanto, não é suficiente para atribuir um valor literário a um texto, mesmo tratando-se de uma narração ficcionada. Pode dizer-se, em termos simplistas, que a narratividade faz pressupor a existência de um tipo de acontecimento inesperado na dinâmica da história. Como aponta György Lukács, “Without chance all narration is dead”, mas também não basta que o autor produza simplesmente uma mudança fortuita no fluxo discursivo, “in his representation of life he must go beyond crass accident and elevate chance to the inevitable”. Dispondo de poucas palavras, poderá um texto extremamente breve alguma vez construir esse “inevitável” (que no fundo é um superlativo dramático de um momento de tensão operado na narração)? Questionando-se sobre a capacidade que os processos descritivos, por um lado, e os processos narrativos, por outro, possuem para estabelecer esse efeito, Lukács deixa claro que é potencialmente o segundo a melhor consegui-lo: “Is it thoroughness of description that renders something artistically 'inevitable'? Or does inevitability arise out of the relationship of characters to objects and events, a dynamic interaction in which the characters act and suffer?”⁷ Desta forma, será possível, e até, de certo modo natural, que uma narrativa, não só possa subsistir, como sair

7 György Lukács, *Writer and Critic: and other essays* (Londres: Merlin Press, 1970), p. 112.

reforçada e adquirir estatuto literário, quando remete para segundo plano a discursividade descritiva e se apoia, ao invés, nos artifícios da narração para representar o drama do homem no seu trajecto de vida.

É preciso, desde já, salvaguardar que o apuramento da presença de uma dinâmica narrativo-literária numa micronarrativa admite alguma subjectividade, sobretudo nos casos mais extremos em que a ausência de elementos linguísticos pode aumentar consideravelmente o obscurecimento dos traços que permitem reconhecê-la. Esta dificuldade é acrescida pelo facto de estes textos apresentarem elevados níveis de hibridez, muitas vezes resultado de práticas experimentalistas assumidamente empenhadas em misturar e subverter, tanto subgéneros literários, como a própria condição de literariedade, já de si discutível. Ainda assim, a observância, em conjunto, de alguns princípios estilísticos e formais pode contribuir para reconhecer num determinado texto uma disposição de elementos caracteristicamente literários.

Importante para esse reconhecimento é também a estratégia discursiva utilizada na criação de um ponto de tensão narrativa, momento muitas vezes fundamental porque pode adicionar uma carga inesperada, por vezes dramática e especulativa, aos ingredientes do texto. Repare-se no seguinte caso:

os meus problemas

os taxistas perguntam-me sempre se não tenho mais pequeno. as mulheres, se não tenho maior.⁸

Do ponto de vista formal, pode defender-se que este tecido textual constrói uma narrativa, uma vez que apresenta duas acções (em rigor, devido à presença do termo “sempre”, trata-se de dois grupos de acções generalizadas e apresentadas como uma unidade) vividas por uma personagem em momentos temporais que, implicitamente, se

8 Rafael Mota Miranda, “Os meus problemas”, in *Primeira antologia*, ed. Costa, p. 106.

reconhecem como assíncronos. Para além desta construção narrativa, fornecida linguisticamente, há ainda o apelo a um denominador cultural comum, partilhado entre autor e leitor: o valor metafórico que, num contexto de sexualidade masculina, a noção de “pequeno” e a de “maior” possui. Apesar de tudo, verifica-se a inexistência de um momento de tensão narrativa que provoque inquietação. Note-se que, depois de aplicada a metaforização sexual como chave interpretativa, poucos vazios semânticos subsistirão e menos ainda a necessidade de encetar a procura de outros sentidos. O leitor atinge percepção de que conseguiu decifrar/descobrir a intenção do autor e dá o texto por resolvido. Uma certa ambiguidade desponta quanto à possibilidade de estar aqui em evidência, encoberta pelos dois acontecimentos facilmente reconhecíveis e relacionáveis metaforicamente, a manifestação de uma ânsia pessoal do eu narrativo, mas o espaço para esta dúvida não é exacerbado nem, portanto, fundamental. A narrativa surge apenas como um meio para a produção de um jogo linguístico com um óbvio interesse humorístico e não um fim em si mesma. Assim, se bem que esta vertente lúdica possa garantir alguma literariedade e justificar a sua inclusão no grupo das microficcões, este texto não configurará uma micronarrativa.

A presença de um momento de tensão surge, então, como uma importante e necessária construção (con)textual para a identificação de uma micronarrativa e tem nesta, devido à brevidade linguística dos seus textos, características próprias. Se, ainda segundo Lukács, “Tension in the novel [...] is a suspense regarding the success or failure of characters with whom we have become acquainted”,⁹ na micronarrativa os tempos de leitura, por reduzidos, limitam a familiarização com a(s) personagem(ns) e/ou lugares e a tensão ganha frequentemente a forma de uma questão levantada pelo texto. Em maior detalhe, parece necessário que a construção da mudança (sem a qual a narrativa não adquire fulgor literário), traduzida num acontecimento, omissa ou

9 p. 130.

textualmente presente, entre um ponto A e um ponto B, levante uma sensação de incompletude, uma irresolução (temporária ou não) derivada da relação das personagem(ns) do texto, seja entre si, seja entre esta(s) e eventos ou com objectos aí existentes. Atente-se agora na seguinte microficção de Álvaro de Campos:

Vou atirar um bomba ao destino.¹⁰

Para começar, dificilmente se poderá apontar este texto como um exemplo de micronarrativa nos moldes em que estas têm vindo aqui a ser definidas, não obstante a brevidade e a economia linguística que apresenta. O que está aqui em causa é o seu elemento narrativo. Mesmo perante uma argumentação que sugerisse a existência de um misto de narrativa explícita (uma personagem com intenção de efectuar uma acção) e implícita (no sentido em que a acção seguinte ou anterior pode ser imaginada pelo leitor), o facto é que não se reconhece uma ênfase no processo narrativo, mas antes um foco no estado de alma da personagem. A narrativa carece ainda de uma mudança tornada inevitável, ou seja, não está presente um trajecto semântico que ligue o acto de atirar uma bomba a um outro acto – ou vice-versa, e que desta ligação se erga um momento de tensão. A intenção poética, neste caso, intromete-se no eventual processo narrativo que se poderia extrair do texto e manifesta-se no facto de se pressentir que o destino da bomba é o próprio destino de quem a pretende atirar, ideia que se associa a um *topos* recorrentemente poético: o da aniquilação do eu. Para além disso, não é dada, ou sugerida, qualquer informação que permita, pelo menos, especular acerca da razão do acto-desejo manifestado. Assim sendo, o texto valoriza sobretudo a subjectividade poética.

10 Álvaro de Campos, *Livro de versos: edição crítica*, ed. Teresa Rita Lopes (Lisboa: Estampa, 1993), p. 207.

Já o próximo exemplo apresenta uma dinâmica diferente e estimula outro tipo de reacção:

Condição humana

Uma reencarnação de Sócrates passou na minha rua esta madrugada: reconheci-o pelo andar peculiar e pela barba prateada; ele trazia a miserável condição humana dentro de um saco plástico, pendurado na mão esquerda.¹¹

Aqui, a narrativa é construída formalmente pelo texto, mas o autor chama a contexto uma outra história – a da vida do filósofo grego Sócrates. Por forma a entender o jogo diacrónico antecipado pelo título (depois repetido no texto), o leitor terá de activar o facto de Sócrates ser conhecido por pensar a “Condição humana” e por percorrer as ruas de Atenas filosofando com quem encontrasse. Depois desta activação, fica mais claro que o narrador “ressuscita” Sócrates, em toda a sua fisionomia distintiva (“andar peculiar” e “barba prateada”), para que este reanalise a “miserável” condição humana nos tempos actuais. Condição exacerbada pela ambiguidade da expressão “saco de plástico” (o termo “miserável” e a utilização de um saco de plástico remetem para o conceito de “lixo”, enquanto que o saco de plástico é também uma metáfora do desenvolvimento tecnológico nas sociedades contemporâneas). E, no entanto, apesar de haver uma certa convicção de que será este o sentido do texto, o mesmo parece querer ir mais longe. Instala-se a dúvida (tensão) quanto ao destino de Sócrates – que fará ele com a “miserável” condição humana? – e ainda quanto à referência explícita à “mão esquerda” – que assume uma importância acrescida, uma vez colocada no final do texto. Será um subtil apelo a uma certa inclinação política à esquerda? Certo é que Sócrates fora uma personalidade pouco ou nada “às direitas”, preferindo caminhos alternativos, sinistros e obscuros, desalinados com a doxa. Comparando este texto com os dois anteriores, é nítida a diferença quanto à estratégia narrativa adoptada, que aqui se

11 Maria João Lopes Fernandes, “Condição humana”, in *Primeira antologia*, ed. Costa, p. 81.

organiza no sentido de alargar as suas possibilidades interpretativas, com isto apelando a uma postura receptiva mais atenta e construtiva – outra característica a ter em conta nas micronarrativas.

1.4 – Um espaço textual: aberto

Em termos gerais, o estilo que talvez melhor explore os pontos de tensão de uma narrativa construída por um texto extremamente breve é aquele que resulta numa escrita elíptica, rica em sinédoques, metonímias e duplos sentidos – elementos que arquitetam um enredo maleável a vários caminhos interpretativos. Nas micronarrativas, os enredos iniciam-se habitualmente *in medias res*, sem que a narrativa, textualmente construída, venha necessariamente a recuperar a parte inicial ou indicar o final da história. Este vazio não é mais do que uma das estratégias comprometidas com a extrema brevidade do texto, que conspiram no sentido de trazer o leitor a uma intervenção activa na produção de sentidos. O texto atinge, então, o seu clímax num tipo de desenlace que tende a ser mais omissivo e ambíguo do que fechado. “A good writer”, escreveu F. L. Lucas, “is one who knows what not to write”,¹² ou, nas palavras de Andrea Bell, “No longer is it deemed necessary that an ending complete a story or see to it that all the strands which at one time dangled have been neatly plaited”.¹³ A abertura de um texto, enquadrada por estes princípios, poderá ainda contribuir para o seu valor literário e representar um dos seus aspectos distintivos.

As micronarrativas que apresentam desenlaces por resolver diferenciam-se, por exemplo, das anedotas, outro tipo de microtexto cuja intenção é produzir um (único) desfecho instantaneamente deduzido. Nestes termos, repare-se que um caso, como o

12 p. 88.

13 p. 23.

seguinte, se situa mais do lado da anedota do que da micronarrativa, não obstante a sua (possível) narratividade:

Hábitos

O monge nunca se despia quando fornicava. Largar hábitos não era com ele.¹⁴

A narrativa, esboçada essencialmente na primeira oração, é comentada na seguinte e este comentário revela a sua ambição humorística. Contribuindo para gerar este efeito, repare-se ainda que o título, “Hábitos”, é repetido no texto, o que reforça o duplo sentido da palavra, um facto que funciona também como pista, inferida com rapidez pelo leitor, para a sua resolução. Texto, pois, ausente de espaços semânticos abertos que apelam a considerações de outra natureza.

Deste exemplo não se pode concluir que um texto com incidência humorística esteja afastado das construções narrativas abertas. Pelo contrário, o humor, utilizado em toda a sua subtileza e associado ao jogo de encobrimento (que é também um processo de construção do mistério e de prática do não-dito) pode aumentar os sentidos de uma peça escrita. O encobrimento, enquanto aspecto decisivo para a abertura do texto, é um valor que Borges, também ele escritor de micronarrativas, faz questão de elevar: “as I understand it, anything suggested is far more effective than anything laid down”, confessando ainda: “I no longer believe in expression: I believe only in allusion. [...] I think we can only allude, we can only try to make the reader imagine”.¹⁵ A micronarrativa que se segue possui os dois elementos (humor e desenlace aberto):

Sexta, dez

Vou continuar a escrever o livro, pensou alegremente voltando para casa.
Mas quando chegou a casa o livro transformou-se em pássaro e voou.¹⁶

14 Fernando Gomes, “Hábitos”, in *Primeira antologia*, ed. Costa, p. 46.

15 Jorge Luis Borges, *This Craft of Verse*, ed. Calin-Andrei Mihailescu (Cambridge, MA; Londres: Harvard University Press, 2000), pp. 37, 117.

16 Teolinda Gersão, *Os Guarda-chuvas cintilantes: diário* (Lisboa: O Jornal, 1984), p. 130.

O sentido humorístico está subtilmente presente na relação entre o escritor e o seu livro (na imagem deste a voar-lhe das mãos), ainda assim, o texto não prescreve uma satisfação imediata para o momento de tensão, que se pode definir como sendo aquele em que o livro foge do seu criador. Este momento coloca várias questões: terá o livro entrado em conflito com o estilo do seu autor?; estaria descontente?; talvez se sentisse maltratado? O facto de não se apontar explicitamente a razão pela qual o livro terá voado, faz com que o texto permaneça aberto, permitindo mais do que uma interpretação.

A construção de uma narrativa aberta e encoberta, mais exigente para o leitor, parece ser, portanto, uma característica dominante nas micronarrativas.

1.5 – Um estilo: depurativo

Outro aspecto que se mostra decisivo para a identificação de micronarrativas é o seu estilo narrativo depurado e económico, com consequências na extensão do tecido textual. Isto é, os textos são elaborados sem recurso a elementos acessórios que não contribuem directamente para a construção da estrutura e da dinâmica narrativas. Recordando as duas categorias principais de representação que segundo Bernard Vouilloux a narrativa compreende – uma temporal (representação de acções e eventos), a outra espacial (representação de objectos e personagens), as micronarrativas privilegiam a primeira, por vezes a ponto de anular por completo a presença da segunda.¹⁷ É o mesmo que afirmar ser a intenção do autor, a de conquistar por completo a atenção do leitor para o conflito interno da narrativa, incitando-o a participar activamente no seu desenvolvimento e na sua resolução.

¹⁷ Cf. Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte, XVIIIe-XXe siècles* (Paris: CNRS, 1994), pp. 54-62.

Enquanto objectos de depuração extrema, as micronarrativas tendem a ser palcos sem cenário de fundo. E, para além disso, as personagens representam normalmente conceitos genéricos. Isto é, não possuem nome, cor, forma ou detalhe. A existir um momento informativo, este assume uma significação contributiva para o funcionamento estrutural da narrativa. Repare-se no texto abaixo:

Os Soldados

Numa estação de comboios, dois soldados, debruçados sobre o guichê, compram os bilhetes. As suas mãos tremem. Estão nervosos.

Passa um homem, um vendedor, que traz três muletas na mão. Espera que os soldados comprem o seu bilhete para se aproximar, oferecendo as muletas por bom preço.

Mas os dois soldados têm as pernas intactas, caminham normalmente.¹⁸

Neste caso, o autor não particulariza personagens ou locais: trata-se de uma qualquer estação de comboios, uns quaisquer soldados, um qualquer vendedor. Os poucos elementos descritivos participam na dinâmica do enredo sem colocarem em dúvida a condição narrativa do texto. Tal é o caso de: “As suas mãos tremem. Estão nervosos”, passagem colocada para sugerir um caminho de leitura sobre o destino dos soldados. É este, aliás, o elemento que permite uma primeira (possível) interpretação do texto, segundo a qual os soldados estarão a caminho do quartel para se apresentarem ao serviço, sendo que, depois, talvez tenham de seguir para uma guerra (daí o nervosismo). Informação decisiva também para apreciar a astúcia do vendedor ao propor a compra das muletas, já que com essa proposta ele preconiza que os soldados, mais cedo ou mais tarde, virão a precisar delas. Outras leituras são, no entanto, plausíveis. Por exemplo, os soldados poderiam, ao invés, rumar a casa. Este regresso, no entanto, estabelece uma relação menos imediata com o facto de as mãos tremerem (o estado de ansiedade ou de excitação manifestado por um tremer de mãos é uma reacção, à partida, menos associável a uma perspectiva de reencontro com familiares, amigos, amantes, etc.).

18 Gonçalo M. Tavares, *Short movies* (Lisboa: Caminho, 2011), p. 89.

Sendo uma micronarrativa, este texto não representa, no entanto, um exercício depurativo extremo. Aparentemente dispensáveis na sua estrutura, parecem ser as informações “um homem” e “caminham normalmente”, embora esta última exerça uma função rítmica na leitura e enfatize a saúde dos soldados. Também “debruçados sobre o guichê” surge como elemento acessório face ao essencial do episódio narrativo. Já no caso do número de muletas (três) que o vendedor traz consigo, elemento supérfluo numa primeira análise, pode ter sido introduzido com o intuito de incentivar alguma dedução extra.

A depuração linguística, juntamente com o foco narrativo, configura-se muitas vezes decisiva para estabelecer uma diferença entre as micronarrativas e outros microtextos, como sejam os poemas em prosa. Textos há, pois, em que a preponderância e a ênfase no elemento descritivo ou reflexivo, ainda que organizado sob uma estrutura narrativa, sobressai desta e adquire uma relevância maior na impressão que se retira da sua leitura:

(Memória)

Da carta que não chegou às tuas mãos, ficou um passado memorável. Nela constavam os pequenos episódios que vivemos juntos. Rasguei-a junto ao rio, fiquei a olhar os pedaços de papel serem absorvidos pelas águas turvas. A tentativa de apagar finalmente o nosso passado. Dirias que não havia necessidade, dirias que o que vivêramos não valia assim tanto, nem mesmo três folhas escritas com o coração nas mãos, a arder. Eu sorriria diante de ti como alguém que morresse. Despiria as roupas e lançar-me-ia na corrente fria. Tentaria recuperar o que conseguisse, pedaço a pedaço, até afogar-me de vez. Só existem duas razões para mexer numa ferida. Curá-la, ou abri-la ainda mais.¹⁹

O discurso acentuadamente introspectivo e o estilo carregado de várias construções poéticas assumem aqui destaque, relegando para segundo plano o aspecto narrativo do texto, cuja presença parece ser, então, apenas uma estratégia para potenciar o estado lírico do narrador. Os comentários que acentuam este ambiente poetizado interrompem o fluxo temporal da narrativa e seriam desnecessários, fosse a intenção do

19 Fernando Dinis, “(Memória)”, in *Primeira antologia*, ed. Costa, p. 34.

autor destacar os momentos de tensão aí ocorridos. Ao contrário, são as passagens com conotações melancólicas que importa realçar. Veja-se os adjetivos: “turvas” e “fria”, dramatizando o tom de tristeza que impregna o discurso. Da mesma forma, o aforismo que termina o texto, confirma a sua natureza poética, concentrando nele, e na metaforização emocional que transmite, a atenção do leitor, vinculando-o ao sentir do eu poético. Estas características semânticas e discursivas são traços associados, sobretudo, ao género da prosa poética, não aos mecanismos postos em prática pelas micronarrativas.

Nos exemplos mais extremos de micronarrativas, o texto parece funcionar apenas sobre um eixo – o narrativo, surgindo este absolutamente depurado:

I still make coffee for two.²⁰

Desafiadora da ideia segundo a qual “There are no writers who renounce description absolutely”, esta pungente escolha de palavras produz uma narrativa, ainda que em grande medida implícita, que levanta várias questões sem que a nenhuma consiga (ou queira) o texto explicitamente responder.²¹ Trata-se, simplesmente, de uma afirmação relativa a um comportamento accional (o de fazer café), que o leitor ocidental facilmente reconhecerá. Um texto-frase integrado numa colectânea cujo título e prefácio antecipam as características dos textos reunidos (formados apenas por seis palavras e escritos com o intuito de resumir uma vida) e necessariamente contextualizam as expectativas de leitura. Quer isto dizer que o leitor é pré-preparado para uma leitura em défice, potenciando o seu estado de alerta quanto à provável existência de raízes (e narrativas) invisíveis que terão participado na ideia que o autor decidiu representar através da sua selecção de palavras. Por tão depurada, a natureza narrativa do texto

20 Zak Nelson, [s. tit.], in *One Life, 6 Words*, ed. Fershleiser, p. 7. No original, esta micronarrativa está acompanhada por um desenho, no qual surgem apenas representadas: um pessoa; uma mesa; e uma cafeteira. Composição que não acrescenta informação essencial ao texto.

21 Lukács, p. 116.

depende dessa predisposição e da capacidade de o leitor sentir a presença do que ficou por dizer. Circunstância que o leve a encetar, então, uma caça aos sentidos latentes no texto – momento também de releitura(s). “For two” parece ser a elaboração linguística fulcral para o estabelecimento de uma circunstância de tensão ou, neste caso, de dúvida, já que sugere a existência de dois sujeitos relacionados com a acção descrita. A construção verbal “I [...] make” remete ainda para um evento realizado num lar familiar, mas é o advérbio “still” que alude a um acontecimento de causa (cujo efeito é o da resignação em continuar ainda a fazer café) já ocorrido, mas não revelado. Que evento terá sido esse? – é a questão e a irresolução fulcral que se intui no texto. Tendo encajado, numa primeira leitura, na simplicidade formal e semântica da afirmação, o leitor poderia reunir esta informação na(s) sua(s) releitura(s) exploratórias, começando talvez depois por aplicar os *topoi* universais que afectam a vida humana e se adequariam a uma confissão de teor pessoal desta natureza. Talvez, por exemplo, o da morte ou o do amor. Terá um dos participantes falecido? Terá ocorrido uma separação? De extremamente depurada, a narrativa assume inúmeras leituras, podendo estas, mesmo a que aqui se esboçou, distanciarem-se da ideia original do autor. Na verdade, o próprio confessaria que apenas tentara representar o seu vício por café.²²

Por via da concisão e da brevidade, o autor pode, então, optar por construir um espaço aberto, convidativo à participação do leitor, guiando-o para um campo semântico de fronteiras largas, em vez de prescrever um recanto particular dentro deste. A depuração extrema nas micronarrativas, acentuando a abertura do texto, é igualmente uma estratégia de encobrimento. O texto torna-se menos confortável devido à falta de momentos descritivos que detalhem eventos e/ou objectos, e de um desenlace fechado. Ao contrário das narrativas convencionais, em que “The reader takes confidence from

22 Cf. Fershleiser, p. ix.

the author's omniscience and feels at home in the fictional world”,²³ na maioria das micronarrativas não só é assumida a ausência de detalhes factuais, como o próprio mundo ficcional é oferecido em esboço, abrindo ao leitor um espaço de autonomia e de uma certa intervenção autoral na sua completação.

A micronarrativa relega, portanto, para segundo plano, a função descritiva no acto de narrar, que a partir do Romantismo havia ganho um novo alento e com o Realismo atingido um apogeu – representando, neste aspecto, a atitude escrita de alguns autores do século XVIII, na qual o exercício da descrição havia desempenhado um papel menos relevante, como recorda Lukács: “In the novel of the eighteenth century (Le Sage, Voltaire, etc.) there had scarcely been any description, or at most it had played a minimal, scarcely even a subordinate, role”. O mesmo crítico realça um aspecto positivo importante nos textos somente accionais: “even when not revealing significant and typical human qualities, all action still offers the abstract pattern, no matter how distorted and tenuous, for exploring human practice”.²⁴ É no processo de fazer pensar a vida pelos seus actos e na sua inevitável efemeridade, que a micronarrativa parece, em suma, actuar.

1.6 – Um (ou nenhum) título

Nas micronarrativas, todos os elementos linguísticos adquirem especial importância, quer quanto ao seu valor semântico individual e relacional, quer quanto à posição que ocupam (no início, meio ou fim do texto). Para além destes, as restantes informações paratextuais contribuem, como já indicado, não apenas para o enquadramento, mas por vezes também para abrir pistas de interpretação. O título –

23 Lukács, p. 129.

24 Ibid., pp. 117, 124.

esteja ou não presente – surge directamente implicado na interpretação do texto, sobretudo no caso das micronarrativas mais abreviadas. Optar por não intitular uma micronarrativa tem, desde logo, a particularidade de reforçar a condição de experimentalismo e anti-convencionalismo que, em alguns autores, motiva a sua escrita, negando uma antecâmara na interpretação do texto – uma paragem de preparação, quando não de súmula, que o leitor, historicamente, está habituado a encontrar (o que contribui também para o desconforto na leitura e para a abertura do texto). A inclusão do título pode igualmente ser utilizado pelo autor para armar relações propositadamente incongruentes e disruptivas com o texto, que actuem no sentido de frustrar a expectativa existente no acto de leitura, bem como a importância semântica que o leitor, no seu processo interpretativo, atribui (e vai procurar) a essa relação. A seguinte micronarrativa de Clarice Lispector parece seguir esta conjectura:

“Nem tudo o que reluz é ouro”

Então não apanhei no chão o que reluzia. Era ouro, meu Deus. Era ouro, talvez.²⁵

A função sumária e tópica, convencional num título, é aqui praticamente anulada pela continuidade semântica que este estabelece com o texto (e sê-la-ia totalmente, não fosse o título surgir grafado a negro e a encimar o texto). O título é, portanto, cabeça, mas também parte do corpo e, neste caso, necessitando um do outro, os dois módulos contradizem-se semanticamente – um corpo textual que nega a sua cabeça, ou seja, com ambições acéfalas, dando origem a uma experiência literária que exige uma constante e variada releitura desta relação.

A inclusão de um título nas micronarrativas pode, naturalmente, seguir outras configurações relacionais e adquirir a função de as sumarizar ou servir-lhes de mote. A sua presença assume, por vezes, uma importância estratégica, como parece acontecer

25 Clarice Lispector, *A Legião estrangeira: contos e crônicas* (Rio de Janeiro: [o autor], 1964), p. 234.

em “El Dinosaurio”, de Monterroso, uma vez que este título antecipa um termo repetido no texto, criando um efeito reiterativo que agrava e destaca os traços semânticos associados à palavra dinossauro, logo também as relações que esta estabelece com os restantes termos. Traços como a grandeza, a conotação com tempos pré-históricos, a agressividade, mas também a estranheza pelo facto de o dinossauro (na história) ainda “estar” ali, fazem suspeitar que devemos ler a palavra metaforicamente, como se o autor, com esta insistência no termo, pretendesse levar o leitor a visualizar com intensidade a imagem do dinossauro para depois colocar em causa a sua presença literal na narrativa.

A ausência do título e de um horizonte de escrita a pensar numa leitura sem interrupções ajudam a reduzir a natureza diacrónica da tarefa, potenciando a sua instantaneidade. Eliminado este primeiro momento, o leitor chega de olhos vendados ao texto, sendo aqui que todo o processo imagético mental se realiza.

1.7 – Um tamanho: a página

Quando se aponta a extrema brevidade como um dos imperativos de uma micronarrativa, e levando em conta que esta condição surge habitualmente associada à depuração, seria tentador definir um limite físico de palavras como parâmetro distintivo destas formas. No entanto, as micronarrativas nascem muitas vezes de atitudes experimentalistas, que incidem também sobre o seu aspecto formal e, por isso, pouco passíveis de serem compartimentadas em definições rígidas. Outros exemplos existem que exploram a posição e a visualidade dos signos linguísticos, sem que isto retire ao texto a sua condição narrativa e a presença de outros atributos essenciais, aqui já indicados, que possibilitam identificá-lo como micronarrativa. Por esta razão, não

obstante algumas propostas quanto à extensibilidade textual terem já sido avançadas para este tipo de textos,²⁶ é talvez improcedente e limitativo definir um número máximo de caracteres ou um tempo máximo de leitura que quantifique a sua brevidade. Mais ainda, como aponta David Lagmanovich, “las categorías de 'lo breve' y 'lo extenso' pueden variar según el contexto histórico y cultural”, pelo que esse exercício seria apenas válido num determinado contexto e estaria sujeito a tornar-se obsoleto.²⁷ De qualquer forma, para a selecção de um *corpus*, torna-se necessário estabelecer algumas considerações sobre esta matéria.

Tendo em conta que as micronarrativas são formas em prosa mais breves do que os contos e que estes, na sua variante moderna, foram inspirados no modelo teorizado por Poe (no qual foi sublinhada a importância de preservar, tanto quando possível, o efeito de totalidade de um texto),²⁸ seria expectável que nestas se verificasse uma ambição ainda maior em proporcionar uma leitura ininterrupta. Esta evidência é reforçada pelo facto de as micronarrativas se terem disseminado com as plataformas tecnológicas de comunicação em tempo real, facto que não poderá ser menosprezado e que leva a supor que estes meios, com forte dinâmica visual, serão espaços ideais para a sua expressão e recepção. Daqui será talvez possível argumentar que se espera encontrar nas micronarrativas um horizonte de escrita e de leitura que tende para o instantâneo. O que, na lógica dos computadores e de outros periféricos, se traduz num texto preparado para ser lido no limite máximo de um ecrã, cabendo este numa página de um livro impresso. Um espaço em que a leitura se completa de uma assentada e sem interrupções, ligeiras que sejam (logo, portanto, também sem a viragem de página).

Note-se ainda que o número máximo de palavras possíveis de serem transmitidas nas

26 Por exemplo: “minicontos (constituído por até 200 caracteres), microcontos (com até 150 caracteres) e os nanocontos (com até 50 caracteres)”. Rosely Costa Silva Gomes, “Do conto ao microconto: entre a tradição e a modernidade”, *Revista investigações*, 1 (2013), pp 1-39 (p. 6).

27 “El Microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”, p. 86.

28 Cf. Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition”, *Graham's Magazine*, Abril 1846, pp. 163-67.

plataformas de comunicação escrita de utilização massificada (cento e sessenta caracteres nas mensagens escritas de telemóvel e cento e quarenta no *Twitter*, por exemplo) é próximo de alguns limites sugeridos em publicações e iniciativas relacionadas com as micronarrativas.²⁹

Como proposta, estabelece-se, então, que as micronarrativas, embora com uma necessária flexibilidade, se limitam sensivelmente ao espaço de uma página.

1.8 – Um género: ou subgénero?

Alguns estudos publicados em língua espanhola discutem se as características das micronarrativas são suficientes para se poder falar de um novo género literário. Matéria de pouco consenso, Andreas Bell e David Roas, por exemplo, não detectam nenhum atributo nas micronarrativas que já não tenha sido identificado no género conto, sobretudo no conto moderno, apenas naquelas esses traços surgem mais exacerbados devido à sua forma extremamente breve.³⁰ Em Portugal, o assunto carece de reflexão. Ainda assim, Carina Infante do Carmo, utilizando a expressão “Conto brevíssimo”, refere-as como subgénero do conto. Já Luís Ene, editor da revista *Minguante*, não se coíbe de afirmar ser a microficção um género literário e a micronarrativa um subgénero desta.³¹ Não é aqui objectivo discutir a questão, já que tal implicaria uma análise comparativa e uma revisita à classificação do género conto. A constatação, contudo, de um aspecto característico na dinâmica das micronarrativas – aquele que deriva do facto de estas tenderem a surgir por completo aos olhos do leitor (como indicado no ponto

29 Cf. nesta tese, p. 43, nota 26.

30 Cf. Bell, p. 8 e David Roas, “El microrrelato y la teoría de los géneros”, in *La Era de la brevedad. El Microrrelato hispánico*, ed. Irene Andres-Suárez e Antonio Rivas (Palencia: Menoscuarto, 2008), pp. 47-76.

31 Carina Infante do Carmo, “Tensão narrativa e subversão do poder no conto brevíssimo de Mário-Henrique Leiria”, *Forma Breve*, 1 (2003), pp. 207-215 (p. 208) e Luís Ene, “A Microficção em Portugal, um género bastardo?”, <<http://luis-ene.blogspot.pt/p/microficcao-em-portugal-um-genero.html>> [consultado 20 Abril 2014].

anterior) e, por conseguinte, preservarem, mais do que noutros casos, a unidade textual narrativa, promovendo ainda, de forma instantânea (ou quase), a elaboração imagética dessa unidade – abre espaço para se poder afirmar que as micronarrativas se afastam, neste ponto, do conto.

1.9 – Uma imagem: *ut pictura narratiuncula*

É sabido que vários dos movimentos vanguardistas do século XX manifestaram a ambição de abolir as fronteiras entre as artes, promovendo o aparecimento de novas formas expressivas que englobassem elementos de diversos reinos artísticos. As composições verbo-visuais resultam deste gesto, mas também participam nesta ambição as estratégias discursivas no sentido de realçar a qualidade visual de um texto, produzindo uma experiência de leitura semelhante àquela em jogo na contemplação de uma imagem. A página é uma tela. Atitude que, para além de poder ser enquadrada nas relações texto-imagem, adquire toda a pertinência numa sociedade que encontra, um pouco por todo o lado, estes dois meios expressivos lado a lado. De que forma se integram as micronarrativas na discussão das aproximações inter-artes, discussão que, aliás, recua vários séculos? Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), no seu *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766), marco incontornável nesta matéria, afirmou:

How do we attain to a distinct conception of an object in space? First, we look at its parts singly; then at their combination; and, lastly, at the whole. The different operations are performed by our senses with such astonishing rapidity, that they appear but one; and this rapidity is indispensable, if we are to form an idea of the whole, which is nothing more than the result of the parts and their combination. Supposing, therefore, that the poet could lead us, in the most beautiful order, from one part of the object to another; supposing that he knew how to make the combination of these parts ever so clear to us; still much time would be spent in the process.³²

32 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trad. E. C. Beasley (Londres: Longman; Brown; Green and Longmans, 1853), p. 112.

Lessing faz uso da noção de rapidez com o intuito de sublinhar, por antítese às artes visuais, alguns aspectos exclusivos da literatura. Em concreto, no que diz respeito ao efeito de instantaneidade provocado no leitor/espectador, a estratégia que o filósofo alemão adopta para separar as águas passa por apresentar tal efeito fatalmente diminuído quando avaliado no âmbito da expressão literária. Dada a sua inevitabilidade temporal, acrescenta, acontece frequentemente no processo de leitura “that we have already forgotten the first traits, before we come to the last”.³³ Lessing reergue deste modo a barreira espaço/tempo, separação das duas dimensões artísticas, numa crítica feroz à famosa fórmula *ut pictura poesis*. Para além disso, atribui a estes conceitos um valor de especialidade, ou seja, espaço-estático e tempo-acção seriam, respectivamente, qualidades fundamentais e exclusivas da representação visual e verbal (caberia aos artistas e escritores praticarem apenas os atributos residentes na categoria directriz da sua arte, ao mesmo tempo que qualquer intenção ou movimento exploratório em terreno vizinho deveria ser amplamente evitado). Assumido pelo próprio que as suas observações não se restringiam somente à pintura e à poesia, isto é, para Lessing, como refere W. J. T. Mitchell, “Painting and poetry [...] comprehend all possible artistic signs, since they serve as synecdoches for the entire range of temporal and spatial signification”,³⁴ pode considerar-se que a oposição ali debatida se estende a uma outra mais abrangente e intuitiva face aos tempos que correm: texto *versus* imagem.

Recorde-se que quando Italo Calvino enumera, mais de duzentos anos depois, *quickness* como um dos valores literários a conservar no novo milénio e traz a exemplo a micronarrativa de Monterroso, texto sem qualquer elemento descritivo, parece sair validada a proposição de Lessing quanto à qualidade principal que o texto literário

33 p. 113.

34 W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p. 50.

deveria perseguir (a narração) e àquela que deveria evitar (a descrição). Daqui se poderia, desde já, afirmar que as micronarrativas representam, como nenhum outra, uma via purificadora da literatura. No entanto, essa pureza narrativa exprime-se numa forma radicalmente breve e concisa, dois ingredientes que preservam a unidade do texto e conspiram para a sua transmissão de forma quase instantânea, atenuando a tal dimensão de “esquecimento” (referida por Lessing) que um texto estaria condenado a possuir. Dito de outra forma, as micronarrativas parecem contrariar o argumento de Lessing segundo o qual, ainda que o escritor conseguisse organizar o seu tecido todo direitinho de um ponto ao outro, a instantaneidade resultante da leitura de um texto (e, portanto, a impressão da sua unidade) ficaria necessariamente aquém daquela obtida na visualização de uma imagem. Ora, esta disparidade tende a diminuir no caso das micronarrativas, já que as duas dimensões, a temporal e a visual, aí se enredam com facilidade. Neste sentido, ainda com respeito à concepção idealizada por Lessing para a expressão literária, se por um lado as micronarrativas representam uma purificação da literatura (devido ao seu foco predominantemente narrativo), por outro são também um agente de contaminação, uma vez que a dinâmica temporal da sua transmissão/apreensão possui semelhanças com aquela ocorrida num contexto de recepção visual.

A afirmação anterior tem por base raciocínios relacionados com a percepção das imagens, os quais apontam para paralelos entre os processos de apreensão dos objectos literários e plásticos. Experiências científicas sugerem existir sempre algum nível de intervenção do processo cognitivo na imagem perceptual recebida pela visão, uma operação a que Rudolf Arnheim se refere como “The Intelligence of Visual Perception”.³⁵ Esta constatação abre a suspeita de que entre os vários tipos de imagens existentes (gráfica, mental, verbal, óptica e perceptual – divisão proposta por Mitchell),

35 Cf. Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (Londres: Faber, 1970), pp. 13-16.

as semelhanças são maiores do que à partida parecem. Isto é, as eventuais imagens habitualmente entendidas como puras (a imagem gráfica e a imagem óptica) “are not stable, static, or permanent in any metaphysical sense; they are not perceived in the same way by viewers any more than are dream images, and they are not exclusively visual in any important way, but involve multisensory apprehension and interpretation”. Sob uma perspectiva semiótica, Mitchell conclui que, na teoria de Lessing, “The distinction between the temporal and spatial arts turns out to operate only at the first level of representation, the level of direct or 'convenient relation' (*bequenes Verhältnis*) between sign and signified”. Mas esta é uma distinção de grau, não de tipo, uma vez que “The bodies represented by a painting are not directly presented in any literal sense; they are indirectly presented by means of shapes and colors – that is, by certain kind of signs”.³⁶ Parece, portanto, poder afirmar-se que, numa lógica semiótica e cognitiva, o processo de inferir mentalmente os signos de uma representação visual não divergirá muito daquele de uma representação verbal. É o tempo na apreensão do todo da composição que consagra um valor distintivo, sendo este precisamente o aspecto em que parece existir uma aproximação entre as imagens e as micronarrativas, já que, por um lado, o tempo da apreensão numa imagem nunca é totalmente instantâneo e, por outro, na micronarrativa, é bem mais instantâneo comparativamente a um texto literário mais longo.

Tomando ainda em consideração que “Painting presents bodies indirectly, through pictorial signs, but it does so less indirectly than its presentations of actions”, ou seja, que a dimensão temporal é um valor intrínseco também nas representações visuais, desde logo porque “works of art, like all other objects of human experience, are structures in space-time”,³⁷ a sua descodificação, portanto, ocorre num contexto

36 *Iconology*, pp. 10, 14, 101-02.

37 *Ibid.*, pp. 102-03.

comunicativo entre essas duas dimensões (nada é verdadeiramente estático nem se apreende univocamente). A possibilidade de uma imagem servir de suporte a uma narrativa foi, aliás, defendida por Barthes: “le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances”.³⁸ Desta forma, considerando a condição narrativa das imagens e a sua natureza enquanto suporte de sinais retóricos e codificados, alguns estudiosos propõem que estas sejam lidas usando as ferramentas disponibilizadas pela narratologia.³⁹ “It is a mistake to decipher images as if they were 'frozen events'. On the contrary”, escreve Vilém Flusser, “they are translations of events into situations; they substitute scenes for events”.⁴⁰ A sua descodificação permitirá, então, um retroceder do processo, um destapar da cena representada para encontrar o evento – a narrativa encerrada. Talvez com o intuito de definir esta natureza da imagem, que se mostra estática, mas se esconde temporal, terá Barthes exposto, reportando-se à fotografia, uma nova categoria espaço-tempo: “an illogical conjunction between the *here-now* and the *there-then*”.⁴¹ O próprio Lessing parece ter-se apercebido desta dualidade e reconhecido a importância do valor temporal (ou narrativo) nas representações visuais, promovendo inclusive (e paradoxalmente) a sua exploração, ao apontar que o mecanismo mais eficiente para alcançar a excelência da expressão plástica seria aquele que evitasse a cena conclusiva e por isso estéril, devendo o artista, ao invés, seleccionar habilmente um momento que oferecesse a continuação de um sentido para além do que é visível.⁴²

A ideia de momento fértil viria igualmente a ser identificada por Júlio Cortázar como a estratégia “de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados

38 Roland Barthes, “Introduction à l'analyse structurale des récits”, *Communications*, 8 (1969), pp. 1-27 (p. 1).

39 Cf. Mieke Bal, *Reading “Rembrandt”: Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pp. 25-28.

40 Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (Gotinga: European Photography, 1984), p. 7.

41 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, trad. Stephen Heath (Londres: Fontana, 1977), p. 44.

42 Cf. pp. 16-20.

limites, mas de tal modo que esse recorte actue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla”, presente na imagem fotográfica. Estratégia que Cortázar realça existir em similaridade no conto.⁴³ Este princípio é, tal como na imagem, especialmente importante nas micronarrativas. De facto, o escritor actua aí como um cientista que optimiza as condições do seu *Big Bang*. Ele sabe que a explosão ocorrerá no processo de leitura e por isso selecciona escrupulosamente as palavras que melhor servem de guias aos vazios interpretativos, abertos de forma inevitável pelo texto. Tais elementos nucleares, uma vez projectados, terão de funcionar como gatilhos com a capacidade de perscrutar e activar o universo referencial do leitor, dando-se então início ao processo de construção de sentidos.

Tanto nas micronarrativas, como nas imagens, são os signos em posição de maior destaque aqueles que, para além de induzirem a narrativa inerente (quer a um, quer a outro meio), quando assimilados num espaço reduzido de tempo, geram também os contornos (genéricos todavia, devido à ausência de especificações) de uma imagem global que representa o efeito de totalidade. Um processo que, de certa forma, está presente no raciocínio de Lévi-Strauss relativamente ao entendimento das obras de arte de reduzida dimensão:

Quelle vertu s'attache donc à la réduction, que celle-ci soit d'échelle, ou qu'elle affecte les propriétés? Elle résulte, semble-t-il, d'une sorte de renversement du procès de la connaissance: pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant. La réduction d'échelle renverse cette situation: plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée. Plus exactement, cette transposition quantitative accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose; à travers lui, celle-ci peut être saisie, soupesée dans la main, appréhendée d'un seul coup d'oeil. [...] A l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit *la connaissance du tout précède celle des parties*.⁴⁴

43 Julio Cortázar, *Valise de cronópio*, ed. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr., trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa (São Paulo: Perspectiva, 2004), p. 151.

44 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962), pp. 34-35.

Embora as micronarrativas não sejam, nem objectos físicos, na acepção estrita da palavra, nem miniaturas de outros objectos homólogos de maior escala, elas representam, ainda assim, entidades significativas apresentadas em défice quanto às propriedades que transmitem (tratando-se de signos, tanto vale, para este efeito, serem físicos ou não). Em consequência, um processo de entendimento imediato pela junção de todas as partes, ao contrário do que potencialmente acontece num texto mais extenso, é nestas uma etapa virtualmente impossível já que a sua orgânica, na maioria dos casos, assenta exactamente na oferta de uma sensação de falta de elementos significativos (propriedades). Analogamente, então, será pela apreensão de um todo generalizado que o seu entendimento, num primeiro momento, se efectiva. Nos instantes seguintes, esse todo tenderá a ganhar outros elementos, a ser reduzido, ampliado ou detalhado como resultado das releituras e reavaliações das relações entre os elementos semânticos, os espaços interpretativos deixados em branco no texto e o universo pessoal do leitor. Fase que também se assemelha àquela que normalmente ocorre na visualização de uma imagem:

As the scanning glance travels over the image surface, it grasps one image element after another: it establishes a time-relation between them. It may return to an element already seen, and thus it transforms “before” into “after”. This time dimension, as it is reconstructed through scanning, is thus one of eternal return. The glance may return over and over again to the same image element, establishing that element as a center of the meaning of the image.⁴⁵

A possibilidade de um texto, que constrói quase exclusivamente acções numa linha temporal, produzir um efeito de totalidade que se consubstancia numa imagem, pressupõe a existência de um fundo imagético gerado na interpretação dos signos que representam essas acções. E a ser assim, poder-se-á afirmar que “the shape of time (and hence of narrative, of history, of careers, 'growths of mind,' etc.) can only be manifested

45 Flusser, p. 6.

by some spatial image (not necessarily visual or diagrammatic)”, sendo que “the text is always to be treated as an image ([...] as literal, typographic artifact; as descriptive, referential discourse; as temporal shape; and as semantic icon)”.⁴⁶ Assim, a construção de uma imagem mental una, com base numa micronarrativa, apura-se pela aglomeração das imagens mentais inferidas dos significados e combinatórias semânticas presentes no texto. Este processo é dominado pela imaginação que, segundo Flusser, possui “the capacity to produce and decipher images, the capacity to codify phenomena in two-dimensional symbols, and then to decode such symbols”.⁴⁷ Na linha dos desenvolvimentos registados nas últimas décadas sobre esta matéria, as micronarrativas poderão representar um argumento para a ideia, como propõe Mieke Bal, de criar “an integrative discipline where the study of words and images is no longer separate”.⁴⁸

Em resumo, inseridas em sociedades cada vez mais velozes e visuais nas suas rotinas, as micronarrativas, dada a eliminação quase por completo da sua faceta descritiva, sobretudo nos casos mais extremos, apresentam de forma convincente o lado narrativo da literatura. Ao mesmo tempo, devido à sua extrema brevidade, as micronarrativas contrariam a dispersão habitual da unidade do texto, tornando-o mais instantâneo, o que, reforçado por algumas estratégias como a repetição de elementos nucleares ou a colocação de um momento de tensão no final, contribui para uma experiência visual no processo de leitura que se aproxima daquela obtida na contemplação de uma imagem. Deste modo, não será totalmente despropositado glosar a expressão horaciana, adaptando-a ao caso das micronarrativas: *ut pictura narratiuncula*.

46 W. J. T. Mitchell, “Diagrammatology”, *Critical Inquiry*, 7 (1981), pp. 622-33 (p. 627). Para uma explicação mais aprofundada do fundo imagético que está na base da percepção de uma forma artística (imagem, texto, música), ver também p. 624, nota 1.

47 Flusser, p. 6.

48 p. 26.

1.10 – Para uma definição

As considerações desenvolvidas nos pontos anteriores permitem esboçar uma definição de micronarrativa que, não pretendendo ser definitiva, vale, pelo menos, para clarificar os princípios que foram observados na delimitação do objecto e do *corpus* para esta investigação:

As micronarrativas são textos literários extremamente breves – não atingem habitualmente mais do que algumas dezenas de palavras e limitam-se ao espaço de uma página –, marcados pelo efeito narrativo, que pode ser construído de modo explícito ou implícito. No primeiro caso, através da utilização de elementos verbais, visuais, ou de ambos, desde que estes arquitectem duas ou mais acções numa linha temporal, nas quais participa pelo menos uma personagem e das quais se ergue um momento de tensão que coloca questões, sem que a resposta a estas questões seja imediatamente apreensível. No segundo, pela presença de elementos-rastilho que apontam para uma narrativa que está omissa, mas é passível de ser activada pelo leitor. Com uma concisão/depuração linguísticas acentuadas, as micronarrativas apresentam um discurso sintético, parco em adjectivos e em artificios líricos, assim se diferenciando da estética poética.

2 – A brevidade literária narrativa nos primeiros modernistas (anos 10 e 20)

Paul Valery escreveu: “Le moderne se contente de peu”.¹ Este “pouco” não dirá, certamente, respeito à actividade criativa ou à intervenção crítica dos homens modernos, mas, na vertente da brevidade literária, talvez este aforismo se lhes aplique. O panorama literário em Portugal não dispõe, até meados dos anos 10 do século XX (momento em que o Modernismo começa a despontar), de grandes exemplos em que a brevidade tenha sido afirmada como valor de importância para a expressão literária, e menos ainda a brevidade extrema em cruzamento com a narrativa.² As reflexões e os trabalhos mais significativos que apontam neste sentido surgem a partir dessa data, com alguns dos autores que formariam o primeiro núcleo modernista no país.

2.1 – Mário de Sá-Carneiro: indícios de brevidade

Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), por exemplo, não escreveria um romance durante a sua curta (mas literariamente profícua) vida. O seu trabalho mais extenso, *A Confissão de Lucio* (1914), que subintitulou “narrativa”, levanta a suspeita de alguma sensibilidade para uma escrita depurativa. Não só este não ultrapassa a centena de páginas escritas, como apresenta, em várias ocasiões ao longo do texto, marcas gráficas compostas por pontos corridos que, em alguns casos, substituem um período temporal, gesto no sentido da eliminação/encobrimento de informações que poderiam ter sido

1 Paul Valery, *Tel Quel*, 30.^a ed., 2 vols ([s. loc.]: Galimard, 1930; repr. [1948]), I, p. 204.

2 Ângela Varela alude a uma obra do final do século XIX, *Prosas simples* (1886), e afirma que “são Micronarrativas”. No entanto, dos vinte e sete textos inseridos neste trabalho de Guilherme Gama, apenas um pequeno número, ademais com elevado relevo descritivo e poético, apresenta uma dimensão reduzida (entre as 150 e as 300 palavras). Cf. Ângela Varela, *Configurações do poema em prosa: de “notas marginais” de Eça ao Livro do Desassossego de Pessoa* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011), p. 45 e Guilherme Gama, *Prosas simples: impressões e paisagens* (Porto: Magalhães & Moniz, 1886).

detalhadas:³

Mas por fim adormeci, levando num sono até alta manhã...

.....
.....

Dois dias depois, sem prevenir ninguém, sem escrever uma palavra a Ricardo, eu tive *finalmente* a coragem de partir...⁴

Mais virtuoso do que Poe “na imaginação visionadora do estranho”, como escreveria Fernando Pessoa,⁵ Mário de Sá-Carneiro optaria por curtas teceduras literárias. Admirador, precisamente, do autor americano, ao qual alude em tom elogioso numa carta enviada em 10 de Março de 1913 a Pessoa, confessando que as obras pré-cubistas de Picasso “nos causam por vezes – *com os meios mais simples* – os calafrios geniais de Edgar Pöe [*sic*]”,⁶ Mário de Sá-Carneiro apelida de “textos breves” um conjunto de escritos que compõem o seu primeiro trabalho narrativo, publicados entre 1908 e 1909 no semanário *Azulejos*.⁷ Periódico que, aliás, incluiria nas suas páginas vários outros textos avulsos de extensão reduzida, sobretudo humorísticos. Fazendo jus ao título do semanário, as narrativas de Mário de Sá-Carneiro remetem para um ambiente episódico, encontrando-se nelas alguns exemplos de estratégias que conspiram para manter um discurso reduzido, sem derivações desnecessárias e focado no seu essencial. Em 1986, estas prosas seriam reunidas num volume (que recordaria também no título o termo “Azulejos”) e, nessa altura, o seu editor, anónimo, afirmaria que já ali se antevia, “de um ponto de vista temático, as principais obsessões que iremos encontrar

3 Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lucio* (Lisboa: [s. ed.], 1914, repr. [s. loc.]: A Bela e o Monstro, 2013), p. 167. Apesar de a primeira edição apresentar 206 páginas numeradas, várias estão vazias e muitas outras são deixadas com grandes áreas em branco. Veja-se que, numa edição recente, *A Confissão do Lucio* é grafada em menos de 100 páginas. Cf. Mário de Sá-Carneiro, *Verso e prosa*, ed. Fernando Cabral Martins (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010), pp. 293-390.

4 p. 167.

5 Tal como surge num pequeno texto introdutório à obra: Edgar Allan Poe, *William Wilson*, trad. Carlos Sequeira (Lisboa: Edições Delta, [1923]), pp. 4-5.

6 Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. Manuela Parreira da Silva (Lisboa: Assírio & Alvim, 2001), p. 53.

7 Conforme é indicado em Mário de Sá-Carneiro, *Mário de Sá-Carneiro em “Azulejos”*: (contos breves) (Lisboa: Contexto, 1986), p. 7.

no escritor da (breve) maturidade”, destacando ainda, do ponto de vista formal, o seu estilo prosaico subversivo em relação a uma forma lógica de narrar.⁸ Atente-se em “A Mendiga”, o mais breve destes “azulejos” (com pouco mais de duzentas palavras), publicado originalmente a 2 de Janeiro de 1909:

Pedia esmola porque as suas pobres mãos encarquilhadas já não serviam para o trabalho, porque o seu corpo, ajoujado com o peso dos anos, se inclinava para o chão, olhando a terra a quem brevemente iria servir de pasto... Lutava pela vida, apesar de quase morta... Pedia esmola...

Era um dia lindo d'agosto e ela lá ia caminhando, pisando as pedras da calçada que, aquecidas por um sol abrasador, queimavam os seus velhos pés descalços... Havia dois dias já, que não comia. Sua filha, uma transviada da vida que se afogara no pântano lodacento da prostituição e do crime, pedira-lhe chorando, algum dinheiro para o seu amante... Ela dera-lhe todas as poucas moedas de cobre que possuía...

Das famílias que habitualmente a costumavam socorrer, só uma, por falta de meios, ficara na cidade. Era para a sua porta que se encaminhava. Subiu a escada, bateu, esperou. Um padeiro que descia disse-lhe: – Aí não está ninguém, tiazinha. Saiu-lhes a sorte grande e foram ontem para fora. Bateu então às portas dos outros andares. Em todos lhe deram a esmola dum carinhoso “Tenha paciência”... Saiu; foi caminhando até que se encontrou numa ruazinha deserta; sentou-se à borda do passeio e, sem forças já para lutar com a morte, entregou-se-lhe serenamente...

... Era um dia lindo d'agosto e o seu pobre corpo jazia inerte sobre as pedras ardentes da calçada.⁹

Não parece oferecer dúvida que este texto pretende transmitir o drama da vida de uma personagem feminina recorrendo a uma narração/versão abreviada (seleccionada) da mesma e confrontar o leitor com o cenário e a problemática da desigualdade social. Ou seja, transmite-se a história de alguém, contando, neste caso, as suas últimas passadas. O estilo em que a narrativa é exposta inclui momentos descritivos e informativos sobre o estado de alma da personagem. Todavia, não só surge aqui marcado esse exercício de selecção, levado a cabo *a priori* pelo autor quanto à redução de uma história mais longa em poucos eventos, como algumas passagens do texto apontam para uma atitude focada no essencial da narração, manifestada nas acções sucessivas (a de bater à porta de uma família e depois da outra, a de percorrer o trajecto até ao local em que se abandona à morte, etc.) que surgem no parágrafo antecedendo o

8 Ibid.

9 Ibid., pp. 25-28. Não foi possível encontrar o exemplar original de *Azulejos* desta data.

desfecho. Em termos formais, o desenlace da narrativa resolve o enredo, não levantando dúvidas ou inquietações quanto ao sentido do texto. Quer isto dizer que o leitor não encontra um modelo narrativo disruptivo, perante o qual teria de descobrir/reanalisar os elementos linguísticos e suas inter-relações, de modo a apurar (ou especular sobre) as significações e a lógica do texto.

Pertencente ao mesmo volume, o conto “O Caixão” (7 de Setembro de 1908), que surge impresso por completo em apenas uma página da revista (embora constituído por cerca de quinhentas palavras), já apresenta elementos que apontam para a negação de um “tudo dizer” na expressão literária narrativa, começando logo pela sua frase de abertura:

...E, no meio da alegria ruidosa dessa ceia de rapazes, a voz grave do Patricio Cruz fez-se ouvir.¹⁰

Introduzindo a narrativa em *in medias res* por meio de uma conjugação, Mário de Sá-Carneiro transmite a sua intenção de deixar de lado eventos acessórios, chamando toda a atenção do leitor para o acontecimento central que deseja explorar. Este tipo de escrita, que incide sobre um contexto narrativo específico, assemelha-se às representações gráficas encontradas em azulejos figurativos. A ênfase é dada a um elemento, um caixão carregado por dois homens que, afinal, não passava de um adereço de teatro, e não àquilo que envolve este elemento (as descrições são praticamente inexistentes), tal como por vezes, num azulejo ou numa série deles, os eventos suspensos na imagem actuam mais em quem as visualiza do que os detalhes dos elementos que lá figuram. Dispostas sob a analogia “texto-azulejo”, algumas destas peças esboçam uma escrita de momento, sugerindo, para além disso, indícios de uma ambição visual no sentido de aproximar a lógica da página à de uma tela. Uma espécie

10 Mário de Sá-Carneiro, “O Caixão”, *Azulejos*, 7 Setembro 1908, p. 5.

de presságio para uma escrita que viria a ser “fixador[a] de instantes” (título de um conto que Mário de Sá-Carneiro publicaria em *A Águia*, 1913).¹¹ O diálogo entre texto (breve) e imagem, encaixa-se, aliás, perfeitamente no âmbito do projecto modernista e, no caso dos portugueses, está implícita em algumas das suas produções.

Veja-se que, Côrtes-Rodrigues, assinando com o pseudónimo Violante de Cysneiros (criado por ocasião da sua participação no número 2 da revista *Orpheu*), publicaria em 1916, no periódico *O Autónimo*, textos para uma rubrica intitulada, precisamente, “Azulejos”.¹² Também Almada Negreiros no seu primeiro trabalho em prosa, evoca para a escrita uma referência visual que incide sobre o instante (e é instantânea), ao intitular de *Frizos* uma série de treze textos breves, doze dos quais incluídos no número inaugural da *Orpheu*.¹³ O primeiro destes, “Silencios”, publicado um ano antes, é ainda iniciado, tal como no “azulejo” de Mário de Sá-Carneiro, por “...e”.¹⁴ Junte-se a estes exemplos o de Augusto Ferreira Gomes, que subintitularia da seguinte forma a sua prosa poética destinada ao malogrado terceiro volume da *Orpheu*: “Descrição de um frizo a malachilo e oiro, encontrado nas ruínas da casa de Caius Syrus, em Pompeia”.¹⁵

Os casos anteriores, para além de sugerirem uma atitude a tender para a aproximação (e subversão) de géneros literários e até de reinos artísticos, remetem também para a importância do elemento humorístico. Na actuação da primeira geração modernista em Portugal, formada em torno da *Orpheu*, a depuração, a visualidade e o humor surgem manifestados noutras produções protagonizadas por alguns

11 Cf. Mário de Sá-Carneiro, “O Fixador de instantes”, *A Águia*, Agosto 1913, pp. 47-54.

12 Cada um destes textos, dezanove no total (publicados entre 13 de Maio e 2 de Dezembro de 1916), surge numerado e subintitulado. Com a excepção do último, todos são assinados por Violante de Cysneiros. O título da rubrica terá sido da responsabilidade de Côrtes-Rodrigues, já que não existia antes, nem se prolongou depois, da sua colaboração.

13 Cf. José de Almada Negreiros, “Frizos”, *Orpheu: revista trimestral de literatura*, 1 (1915; repr. Lisboa: Contexto, 1994), pp. 51-59 (as citações destes textos serão doravante anotadas com um “[F]” seguido do número da página).

14 José de Almada Negreiros, “Silencios”, *Portugal Artístico*, Março 1914, p. 7.

15 Augusto Ferreira Gomes, “Por esse crepusculo a morte de um fauno...”, in *Orpheu 3*, ed. Arnaldo Saraiva (Lisboa: Ática, 1984), pp. 41-46 (p. 43).

colaboradores da revista, como seja a hipotética r cita “*pa lica*”, que terá sido “preparada em segredo”. De acordo com o jornal *A Capital*, em 5 de Julho de 1915, tratar-se-ia de um:

*Drama dinamico (!) intitulado A bebedeira, representado por... pernas. O panno s be apenas até   altura do joelho dos actores, de f rma que o espectador n  v  mais do que pernas humanas, pernas de cadeiras, pernas de mesas, tudo isto illuminado por estranhos effeitos de luz, dançando coisas macabras e desconexas...*¹⁶

Mário de Sá-Carneiro esteve certamente envolvido na urdidura deste projecto (ou brincadeira),¹⁷ mas seria Pessoa, pela mão do seu heter nimo  lvvaro de Campos, em carta enviada ao director desse periódico (carta que não seria publicada, apesar de aludida na notícia no dia seguinte), que corrigiria, em tom de paródia e confronto, alguns dos dados noticiados sobre os “intuitos theatraes [*sic*] que tomaram alguns dos meus collegas [*sic*] de 'Orpheu', sob minha diligente orienta o”. Adianta, então, que se tratava, não tanto de um “drama dinamico [*sic*]” futurista, mas de um “estudo synthetico [*sic*] do jornalismo portuguez [*sic*], e que [...] se v em apenas os doze p s dos trez [*sic*] jornalistas que estão em quasi-scena [*sic*]”.¹⁸ Paródia   parte, a representa o traria a cena os três aspectos referidos, utilizados de forma subversiva: depura o – no facto de apenas serem visíveis as pernas dos actores; visualidade – sobretudo no desafio (imagin)ativo de levar os espectadores a reconstruir os elementos em falta; e, claro, o humor – enquanto base de toda a orquestra o. Aspectos que assim serviriam os propósitos modernistas de apresentar novidade artística, alternativa aos modelos vigentes, mesmo se (ou exactamente por isso) tal criasse pol mica e chocasse o meio cultural. Quanto a Pessoa (1888-1935), não são t mb m se detectam nas suas

16 “Uma recita do 'Orpheu!': entre outras produ o es scenicas pensam em representar um 'drama dinâmico'...”, *A Capital*, 5 Julho 1915, p. 2.

17 Mário de Sá-Carneiro estava em Portugal e provavelmente em Lisboa, nesta altura, uma vez que existe um hiato na sua correspondência para Fernando Pessoa entre 21 de Junho e 11 de Julho (sugerindo que se encontraria com este na capital). Cf. *Cartas*, p. 170.

18 Fernando Pessoa, [Carta de  lvvaro de Campos ao director de *A Capital* em 6 de Julho de 1915], Espólio Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional de Portugal, E3/160.

produções traços desta natureza, como se poderá afirmar ter sido ele um dos pólos difusores em torno de uma literatura económica e breve.

2.2 – Fernando Pessoa e a lição de Edgar Allan Poe: teoria, projecção e prática

Pessoa defendeu em várias ocasiões um comportamento de contenção literária, tendo escrito (ou pensado escrever) textos nos quais o valor da brevidade marca presença. Esta inclinação de Pessoa para os textos breves não surge, obviamente, por acaso. De entre as várias considerações que teceu sobre autores nacionais e internacionais, contam-se aquelas à obra de Edgar Allan Poe, que lhe terá chegado às mãos muito cedo no seu percurso e crescimento literários.¹⁹ Um dos primeiros divulgadores de Poe em Portugal, lembre-se, seria Antero de Quental,²⁰ poeta e filósofo muito apreciado por Pessoa, de cuja obra, aliás, Pessoa afirmaria ter sido um “ponto de partida” para a “transformação literária, representada por um rompimento definido com as tradições literárias portuguesas”.²¹ A importância de Poe em Pessoa é, pois, assinalável, como postula George Monteiro: “Among Pessoa's precursors on this side of the Atlantic, Edgar Allan Poe stands out as the earliest of them, and, in some ways, the most durable”.²² Uma das vias pela quais esta influência se insinua no pensamento pessoano é, precisamente, a da brevidade literária. Numa referência elogiosa, Pessoa lembra que “Um dos triunfos críticos de Poe foi prever a necessidade de poemas breves. Foi esta uma das suas visões do futuro”, espécie de presságio que subscreveria e

19 Há indícios de Pessoa ter lido Poe em 1903, conforme deixou anotado em diário. Este foi o momento em que adquiriu, aproveitando o prémio monetário que lhe foi atribuído pelo *Queen Victoria Memorial Prize*, o volume *The Choice Works of Edgar Allan Poe: Poems, Stories, Essays* (Londres: Chatto & Windus, 1902), com introdução de Baudelaire. Cf. George Monteiro, *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature* (Lexington : University Press of Kentucky, 2000), pp. 111-28.

20 Cf. Maria Leonor Machado de Sousa, “Poe in Portugal”, in *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities* (Iowa City: University of Iowa Press, 1999), pp. 115-20 (p. 116).

21 Fernando Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias* (Lisboa: Ática, [1967]), p. 353.

22 p. 12.

reproduziria: “A nossa época não é para longos poemas [...]. A nossa época é de poemetos, curtas produções líricas, sonetos e canções”. Pessoa revela conhecer muito bem a ideia veiculada por Poe, tanto quanto à brevidade, como quanto à importância em preservar a unidade do texto (o efeito de *totality*) na transmissão literária. Sobre esta matéria, Pessoa escreveria ainda: “Não há necessidade de excluirmos o poema épico, mas podemos reduzi-lo a cinco livros – as dimensões de um drama, que deveriam constituir os limites do bojo literário para que o interesse possa ser completo e se mantenha”.²³

Outro indício da inclinação de Pessoa para a brevidade na literatura é o seu interesse pela frase de Émile Faguet: “La postérité n'aime que les écrivains concis”. Frase que sublinharia num exemplar de um livro do autor e crítico francês, que possuía na sua biblioteca pessoal, e que transcreveria, ou parafrasearia, quatro vezes no seu “Erostratus”.²⁴ Pessoa desenvolveria ainda um texto que reflete a filosofia aí contida:

In a hundred years from now it will be impossible to issue a complete edition of Byron, or of Shelley or of Goethe the poet or Hugo. Even modern selections from them will be further pared down by the stress and storm (?) of time: the hundred pages, in which we now know Wordsworth (to any purpose), will become fifty; the fifty, in which we know Coleridge, will perhaps be no more than ten. Every nation will have its great fundamental books and one or two anthologies of the rest.²⁵

Outros comentários como “O romance é o conto de fadas de quem não tem imaginação”, ou o juízo crítico à verbosidade dos contos policiais de Anna Katherine Green, “always unpleasantly long [...] on account of some silly love affairs and unimaginative embroilements [*sic*]”, mostram um Pessoa mais brevista do que adepto das peças longas, ele que, precisamente, também não escreveria nenhum romance, embora tenha projectado textos no âmbito do conto/novela policial, no entanto

23 *Páginas de estética*, pp. 256, 284, 257.

24 Esta passagem encontra-se no livro: Émile Faguet, *Dix-neuvième siècle: études littéraires*, 40.^a ed (Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1887), p. 406. Para as reutilizações efectuadas por Pessoa, ver: *Páginas de estética*, pp. 204, 253, 258, 285.

25 *Páginas de estética*, p. 204.

inacabados.²⁶

Pessoa não expressa apenas teoricamente estas ideias. Podemos encontrar provas da prática da brevidade literária em várias das suas obras: seja na forma de breves tiradas poéticas – como o exemplo aqui já apresentado de Álvaro de Campos;²⁷ seja por intermédio de textos breves em prosa poética ou de teor filosófico – de que são representativos aqueles integrados em *O Livro do desassossego*. Entre estes últimos, encontram-se inclusive alguns cuja narrativa assume uma importância estrutural no discurso:

O moço atava os embrulhos de todos os dias no frio crepuscular do escritório vasto. “Que grande trovão”, disse para ninguém, com um tom alto de “bons dias”, o cruelíssimo bandido. Meu coração começou a bater [de] novo. O apocalipse tinha passado. Fez-se uma pausa.

E com alívio – luz forte e clara, espaço, trovão duro – este troar próximo já afastado nos aliviava do que houvera. Deus cessara. Senti-me respirar com os pulmões inteiros. Reparei que estava pouco ar no escritório. Notei que havia ali outra gente, sem ser o moço. Todos haviam estado calados. Soou uma coisa trémula e crespá: era a grande folha espessa do Razão que o Moreira virara para diante, bruscamente, para verificar.²⁸

Repare-se como o estilo deste texto trabalha para a concisão da narrativa, através, por exemplo, do uso da conjugação “e” no início de um parágrafo, ou, mais evidente ainda, no recurso a cláusulas accionais sintéticas, colocadas umas a seguir às outras (“Meu coração começou a bater [de] novo. O apocalipse tinha passado. Fez-se uma pausa”).

Depois há “A Rosa de seda (fábula)”, uma das mais breves narrativas de Pessoa, publicada em *O Jornal* (4 de Abril de 1915), poucos dias depois, portanto, do aparecimento da *Orpheu* 1:

26 Ibid., p. 286 e Fernando Pessoa, *Histórias de um raciocinador e o ensaio “História policial”*, ed. e trad. Ana Maria Freitas (Porto: Assírio & Alvim, 2012), p. 250.

27 Cf. nesta tese, p. 31.

28 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, ed. Ricardo Zenith (Lisboa: Assírio & Alvim, 2014), p. 124. Parêntesis rectos como no original.

Num fabulário ainda por encontrar será um dia lida esta fábula:

A uma bordadora d'um paiz longinquo foi encomendado pela sua rainha que bordasse, sobre seda ou setim, entre folhas uma rosa branca. A bordadora, como era muito jovem, foi procurar por toda a parte aquela rosa branca perfeitíssima, em cuja semelhança bordasse a sua. Mas sucedia que umas rosas eram menos belas do que lhe convinha, e que outras não eram brancas como deviam ser. Gastou dias sobre dias, chorosas horas, buscando a rosa que imitasse com seda, e, como nos países longínquos nunca deixa de haver pena de morte, ela sabia bem que, pelas leis dos contos como este, não podiam deixar de a matar se ela não bordasse a rosa branca.

Por fim, não tendo melhor remedio, bordou da memoria a rosa que lhe haviam exigido. Depois de a bordar foi compara-la com as rosas brancas que existem realmente nas roseiras. Sucedeu que todas as rosas brancas se pareciam exatamente com a rosa que ela bordara, que cada uma delas era exatamente aquela.

Ela levou o trabalho ao palacio e é de supor que casasse com o principe.

No fabulário, onde vem, esta fábula não traz moralidade. Mesmo porque, na idade de ouro, as fabulas não tinham moralidade nenhuma.²⁹

Parodiando o género fábula, ou mais concretamente, construindo uma anti-fábula que, portanto, nunca poderia vir a ser incluída num livro dedicado ao género, Pessoa faz uso de um estilo quase inteiramente focado no núcleo da trama, neste caso a bordadora e a sua demanda da rosa perfeita. Nele, a informação supérflua é apenas telegraficamente mencionada ou deixada à imaginação do leitor (o caso do casamento com o príncipe, no fim do texto, ou de uma esperada descrição da rainha e do seu reino) e os momentos descritivos são reduzidos ao mínimo. Pessoa fabrica assim uma narrativa com pouco mais de duzentas palavras, na qual as ideias de concisão e de brevidade prevalecem, encontrando ainda espaço para cunhar no texto um tom humorístico, ingrediente fundamental na actuação dos modernistas portugueses e, em particular, nas narrativas extremamente breves que estes escreveriam.

O facto de ter publicado esta micronarrativa pouco depois do número inaugural da *Orpheu* sugere que, por esta altura, Pessoa applicava a brevidade na sua prosa literária. Efectivamente, deste período conhecem-se vários textos narrativos, mais breves ainda do que este, embora nunca publicados, entre os quais um outro que traz novamente a lume uma referência à fábula:

29 O exemplar de *O Jornal* desta data encontra-se indisponível para consulta na Biblioteca Nacional de Portugal. A versão aqui transcrita é aquela publicada em Fernando Pessoa, “A Rosa de seda (fábula)”, in *Sarça erótica*, ed. Petrus (Porto: Arte e Cultura, [1959]), pp. 305-08.

Fábula imoral

- Sim, disse o homem louro, foi a melhor mulher que conheci. Calei-me, que era o que estava; há opiniões que são como os presentes que não demos – não podem dar-se (como as mulheres bonitas).
 - Era morena? Perguntei enfim, esgotados os efeitos do silêncio, e porque sou psicólogo.
 - Não, era minha mulher, respondeu o homem sempre louro.
 - Muito obrigado, disse eu.
- E continuámos forrados em silêncio, ambos satisfeitos com a vida.

(Esta é uma fábula. O homem louro, porém, levou consigo a moralidade quando se levantou. Quando o encontrar, e ele ainda a ostentar, ditá-la-ei a V. Exas.)³⁰

Estas “fábulas” confirmam o interesse de Pessoa por textos breves, que usa para subverter género, praticando um estilo depurativo acompanhado de um humor irreverente.

Outros esboços de projectos seus, nunca concluídos, também integram, de forma directa, o princípio da brevidade, sugerindo uma vez mais a sua importância e presença no processo criativo – embora também indicie, dada a não concretização destes projectos, algum receio quanto à aceitação exterior de obras com esta característica. Logo em 1903, Pessoa teve a intenção de, palavras do próprio, reunir alguns contos em volume, “20 deles 'short and pathetic’”. Mais tarde, em 1920, com um outro projecto atribuído à mão heteronímica de Bernardo Soares, que teria o nome de *Taquigrafia* (título que, na opinião de Ana Maria Freitas, pode “ter a ver com o intuito de representar, de forma breve, casos de vida”), Pessoa demonstra conhecer (e valorizar) a filosofia desta técnica de escrita abreviada, na qual a brevidade está implícita.³¹ Pessoa projectou ainda um livro que consistia numa colecção de, conforme deixou anotado, “Small essays based on the circumstance that 'there is no subject, however wide, which may not be contained in a small discourse’”.³² Passível também de representar a faceta

30 Fernando Pessoa, *A Estrada do esquecimento e outros contos*, ed. Ana Maria Freitas (Lisboa: Assírio & Alvim, 2015), pp. 193-95.

31 Fernando Pessoa, *O Mendigo e outros contos*, ed. Ana Maria Freitas (Lisboa: Assírio & Alvim, 2012), pp. 8, 10.

32 Richard Zenith, “Inéditos de um outro espólio”, *Revista Ler*, Março 2009, pp. 43-47 (p. 43).

de brevidade na sua conduta literária, está a vontade de incluir na lista de publicações da Olisipo, efémera editora que criou, um volume com “Haikais e outros poemas japoneses”.³³ Seria, em todo o caso, a Olisipo a editar uma das obras de carácter mais brevista em Portugal neste início do século: *A Invenção do dia claro* (1921), de Almada Negreiros. Nota ainda para uma micronarrativa de Álvaro de Campos, integrada num texto-resposta a um inquérito, promovido em 1926 pelo jornal *A Informação* e mais tarde recuperada numa compilação com orientação brevista, de que se fará referência.³⁴

Se Pessoa defendeu a brevidade e a contenção literária no geral, com repercussões na sua expressão narrativa, não espantará que tenha partilhado este ideal com os seus parceiros modernistas, sobretudo os mais próximos de si. E mais do que partilhado, talvez os tenha influenciado. Como Almada Negreiros um dia recordaria: “nenhum de nós [os de *Orpheu*] tinha dúvidas: ele [Fernando Pessoa] era o Mestre!”³⁵

2.3 – Almada Negreiros na rota da vanguarda brevista

De entre os da geração de *Orpheu*, Almada Negreiros (1893-1970) será o que leva mais adiante a experimentação brevista, se assim lhe poderemos chamar, aplicada à prosa narrativa. Almada penetra, em 1913, na atmosfera vanguardista da capital, data da sua primeira exposição individual, em que exibiria caricaturas e desenhos. É nesse ano que frequenta o café A Brasileira do Chiado, que se encontra com Pessoa e que ilustra um poema de Mário de Sá-Carneiro.³⁶ Qual a profundidade e natureza das tertúlias entre

33 Fernando Pessoa, *Fernando Pessoa: o comércio e a publicidade*, ed. António Mega Ferreira (Lisboa: Cinevoz/Lusomedia, 1986), p. 159.

34 Apêndice I. Cf. Álvaro de Campos, [Caro Sr. Ferreira Gomes: Respondo, numerando, às seis perguntas do inquerito que não creio que seja seu], *A Informação*, 17 Setembro 1926, p. 3 e nesta tese p. 175.

35 Almada citado em: Fernando Pessoa, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, ed. António Quadros (Mem Martins: Europa-América, 1986), p. 264.

36 Cf. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (Lisboa: Ática, 1966), p. 42 e Mário de Sá-Carneiro, “Rodopio”, *Ilustração Portuguesa*, 29 Dezembro 1913, p. 758.

“o entusiasta sem limites do novo”, “o mais lúcido companheiro literário que possa alguma vez ter um autor” (referências suas a Mário de Sá-Carneiro e Pessoa, respectivamente) e Almada, e com que detalhe estava este a par dos projectos daqueles, é difícil dizer.³⁷ No entanto, o facto de ter tido contacto, pelo menos logo em 1913, com a obra de Mário de Sá-Carneiro e de existirem comentários entre este e Pessoa sobre dois trabalhos de Almada, ambos de 1915 (o poema “A Cena do odio” e a novela *Sr. Mendes*, desaparecida), sugere a existência de um intercâmbio artístico a três, que iria, com certeza, deixar marcas na obra almadiana.³⁸ Difícilmente lhe terá passado ao lado, por exemplo, a “original expressão” da novela *A Confissão de Lucio* (1914, escrita em 1913), ou o vanguardismo contido nos contos publicados na imprensa, entre 1913 e 1914, e depois reunidos em *Céu em fogo* (1915), os quais, na opinião de Massaud Moisés, “nem são novelas [...], nem sempre se enquadram na categoria do conto”, duas obras de Mário de Sá-Carneiro inovadoras quanto à forma e às estratégias narrativas que apresentam.³⁹

Relativamente a Pessoa, sabe-se que Almada elogiou “O Marinheiro” e que seria precisamente com alguns trabalhos de Pessoa deste período que as suas primeiras narrativas dialogariam mais de perto.⁴⁰ Senão veja-se: em Agosto de 1913, Pessoa publica “Na floresta do alheamento”, prosa poética não muito breve (com cerca de duas mil palavras) e inundada de reflexões, mas cujo tema e alguns elementos discursivos remetem para “Silencios”, publicado poucos meses depois.⁴¹ Logo a iniciar o texto de

37 José de Almada Negreiros, *José de Almada Negreiros: obras completas*, 6 vols (Lisboa: Estampa, 1970-1972), V: *Ensaaios I* (1971), pp. 19-20.

38 Cf. Sá-Carneiro, *Cartas*, pp. 188-89, 222, 252.

39 “Bibliografia: 'A Confissão de Lucio'”, *A Águia*, Junho 1914, p. 191 e Massaud Moisés, ed., “Mário de Sá-Carneiro”, *O Conto português* (São Paulo: Cultrix, 1975), pp. 165-71 (pp. 165-66).

40 Num retrato-caricatura de Pessoa, executado por Almada e datado de 15 de Março de 1915, pode ler-se: “Ao Fernando Pessoa com admiração pelo 'Marinheiro’”. Esta dedicatória é anterior, portanto, à data do número inaugural da revista *Orpheu* (finais de Março), confirmando a partilha de trabalhos antes da publicação dos mesmos. Cf. José de Almada Negreiros, “Caricatura de Fernando Pessoa”, *Poesia: revista ilustrada de informação poética*, 41 (1994), p. 19.

41 Cf. Fernando Pessoa, “Na floresta do alheamento”, *A Águia*, Agosto 1913, pp. 38-42. Deste trabalho extrairia Mário de Sá-Carneiro um excerto para epigrafar *A Confissão de Lucio*. Cf. *A Confissão*, p. VII.

Pessoa lê-se uma frase semanticamente contraditória: “Sei que despertei e que ainda durmo”.⁴² Em “Silencios” encontramos: “Longe um do outro, estavam sempre juntos”, jogo semântico contraditório que se tornaria chancela do estilo literário de Almada. Mais ainda, ambos os textos giram em torno da tensão amorosa entre dois amados mergulhados em longas horas de silêncio e tédio. A 12 de Setembro de 1914, no jornal *O Raio*, Pessoa apresenta uma outra prosa, mais breve (com cerca de mil e quinhentas palavras) e narrativa, intitulada “Crónica decorativa”. Nela, um dos protagonistas é descrito como tendo “estudado a psicologia japonesa através das chávenas e dos pires”.⁴³ À descrição de uma chávena e de um pires com motivos japoneses também se dedica “A Taça de chá”, texto incluído em *Frizos* [F 59]. Depois, também o paradoxal subtítulo: “Tradução de um poema de uma língua desconhecida”, de “A Sombra” (mais um texto de *Frizos*) [F 55], faz lembrar a natureza paradoxal da frase que inicia a “A Rosa de seda (fábula)” de Pessoa: “Num fabulário ainda por encontrar será um dia lida esta fábula”.⁴⁴

À semelhança do que fez Pessoa, e por vezes parecendo parafraseá-lo, também em Almada se podem encontrar algumas passagens a favor da brevidade narrativa. É o que acontece num ensaio publicado em 1942, no qual, logo na abertura, se lê um apelo aos autores para resistirem à tentação de se repetirem esterilmente: “O Poeta não pode deixar à posteridade tanto texto quanto é necessário para um livro de venda”. Ensaio para o qual, aliás, Almada escolheu como epígrafe a frase de Voltaire, “Je trouve tous les livres trop longs”.⁴⁵ *Et pour cause*, pois Voltaire, que Pessoa também lera⁴⁶ e Almada

42 p. 38.

43 Fernando Pessoa, *Ficção e teatro: O Banqueiro anarquista, novelas policiárias, O Marinheiro e outros*, ed. António Quadros (Mem Martins: Europa-América, 1986), p. 66. Não me foi possível encontrar o fascículo do periódico em que originalmente foi o texto publicado.

44 p. 307.

45 José de Almada Negreiros, “Prefácio ao livro de qualquer poeta”, *Revista Atlântico*, Outubro 1942, pp. 256-61 (p. 256).

46 Existem dois livros de Voltaire na biblioteca privada de Pessoa. Cf. “Voltaire, 1694-1778”, <<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/aut/V/voltaire.htm>> [consultado 15 Abril 2015]. Pessoa recordaria ainda, numa passagem de “Erostratus”, uma crítica de Voltaire relativamente à prolixidade na literatura: “Most of modern literature is written talk, fireside telling

enumerara num rol de “formidáveis figuras do pensamento europeu”, foi um conhecido adepto do comedimento literário, tendo deixado para as gerações futuras vários pensamentos neste sentido, entre os quais: “Le secret d'ennuyer est celui de tout dire”.⁴⁷ Também se poderá incluir nas referências almadianas a favor da contenção literária e da brevidade, o seguinte trecho retirado de *A Invenção do dia claro* (1921):

Imaginava eu que havia um livro para as pessoas, como ha hostias para cuidar da febre. Um livro com tanta certeza como uma hostia. Um livro pequenino, com duas paginas, como uma hostia. Um livro que dissesse tudo, claro e depressa, como um cartaz, com a morada e o dia.⁴⁸

Assim, a faceta respeitante à defesa da brevidade literária (protagonizada sobretudo por Pessoa, com ecos de Poe, entre outros), não poderá ser desprezada como fonte de influência na génese das experiências narrativas de Almada. Mais ainda, tendo em conta que neste início da sua actividade artística, como apontou Celina Silva, “Almada [...] rapidamente 'absorve' muitos dos conceitos debatidos entre 'os de *Orpheu*'”, em que pontificaria, à cabeça, o ideário de Pessoa. A afirmação de que existiu “uma grande afinidade entre a teorização elaborada por Pessoa [...] e a produção de Almada até 1917”,⁴⁹ ganha, com efeito, maior contorno quando se observa a similitude entre o princípio que Pessoa anotou para o seu (já referido) projecto de ensaios⁵⁰ e o estilo presente em *Civilização e cultura* (1935), texto com apenas cento e noventa e cinco palavras em que Almada disserta sobre dois conceitos complexos recorrendo a um

with the voice raised, the wrong afflatus, sometimes that sad Letter to Posterity which, as Voltaire said of J. B. Rousseau's poem of the name, will never reach the addressee”. Cf. *Páginas de estética*, p. 205.

47 Conferência *Arte e artistas*, lida na SNBA em 1933. José de Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências*, ed. Fernando Cabral Martins, et al (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), p. 201 e *Poëmes et discours en vers de Voltaire*, p. 37.

48 José de Almada Negreiros, *A Invenção do dia claro* (Lisboa: Olisipo, 1921; repr. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005), p. 11.

49 Celina Silva, *Almada Negreiros: a busca de uma poética de ingenuidade* (Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1994), pp. 142, 101.

50 Cf. nesta tese, p. 64. Veja-se também que dois dos textos breves incluídos em *Frizos* intitulam-se “Canção da saudade” e “Canção”. “Canções” foi, precisamente, um dos tipos de peças que Pessoa enumerou como aceitáveis produzir no contexto de contenção literária que via ser o do seu tempo. Cf. nesta tese, p. 61.

discurso extremamente breve, conciso e quase telegráfico:

Uma mesa cheia de feijões.

O gesto de os juntar num montão único. E o gesto de os separar, um por um, do dito montão.

O primeiro gesto é bem mais simples e pede menos tempo do que o segundo.

Se em vez da mesa fosse um território, em lugar de feijões estariam pessoas. Juntar todas as pessoas num montão único é trabalho menos complicado do que o de personalizar cada uma delas.

O primeiro gesto, o de reunir, aunar, tornar úno, todas as pessoas de um mesmo território, é o processo da CIVILISAÇÃO.

O segundo gesto, o de personalizar cada ser que pertence a uma civilização é o processo da CULTURA.

É mais difícil a passagem da civilização para a cultura do que a formação de civilização.

A civilização é um fenómeno *colectivo*.

A cultura é um fenómeno *individual*.

Não ha cultura sem civilização, nem civilização que perdure sem cultura.

(Aqui ha uma ilustração cujo desenho representa uma balança perfeitamente equilibrada com a civilização num dos pratos e a cultura no outro).

FIM

Justaposição disto mesmo a Portugal: uma civilização sem cultura. As excepções, inclusivé as geniaes, não fazem senão confirma-lo.⁵¹

Com este exemplo fica também confirmado que, na actuação modernista em Portugal, pelo menos com Almada e Pessoa, a aplicação da brevidade transbordou a prática literária. Neste âmbito, pode ainda acrescentar-se que Almada escreveria aquela que será talvez a mais breve e sintetizada (para além de irónica) História de Portugal.⁵²

Na teia de influências que incidiram sobre a obra de Almada nestes tempos pré e pós-*Orpheu*, outros nomes, para além daqueles dos modernistas portugueses, elevam-se como possíveis fontes de conhecimento e de inspiração. Desde logo também Poe, cujas obras Almada conheceria, já que convoca a sua autoridade em “A Scena do odio”

51 Cf. José de Almada Negreiros, “Civilização e cultura”, *Sudoeste: cadernos de Almada Negreiros*, Junho 1935, p. 6.

52 Refiro-me a *Histoire du Portugal par cœur*, de que existem duas versões conhecidas: uma datada de 24 Abril 1919, incluída em *Parva (em latim)*, sem ilustrações e disposta em forma de estrofe, ocupando uma página e meia de dupla coluna; a outra, de 7 Abril 1919, publicada em 1922 na revista *Contemporânea*, acompanhada de nove ilustrações e distribuída por onze páginas, apresentando acentuadas alterações textuais relativamente à versão anterior. Cf. José de Almada Negreiros, “Histoire du Portugal par cœur et au hasard écrite par moi pour mes 4 cousines”, in *Parva (em latim)*, 5 vols ([s. loc.]: [s. ed.], 1920), I, [s. p.] e José de Almada Negreiros, “Histoire du Portugal par cœur”, *Contemporânea*, Maio 1922, pp. 25-35.

(1915), sendo expectável que tenha tomado consciência da ideologia deste, não só relativamente à brevidade, mas também quanto à importância em conservar a unidade do texto narrativo.⁵³ Em todo o caso, parece improvável que tenha permanecido aquém dos textos de Baudelaire, pai do *poème en prose* e tradutor para língua francesa do autor americano. Com efeito, na primeira década do século XX, podem encontrar-se algumas referências ao poeta francês no meio literário português e, desde logo, no editorial do número 1 da revista *A Sátira* (1911), uma das primeiras revistas em que Almada publicaria um desenho seu.⁵⁴ No entanto, a alusão a Baudelaire mais directamente relacionável com Almada, e que porventura maior interesse lhe levantaria, terá sido aquela inserida no anteloquio ao catálogo da sua primeira exposição individual, realizada em Março de 1913. Ali, tanto é feita uma referência a *Curiosités esthétiques* (1868), volume integrado na edição das obras completas de Baudelaire, publicadas entre 1868 e 1873, como é citada uma reflexão sobre o fenómeno do riso, contida neste volume.⁵⁵ Dado o tema (o riso/humor), que nesta fase do seu trajecto artístico (e com ecos nas posteriores) adquire enorme importância, Almada, “o caricaturista”, não terá certamente deixado passar a oportunidade de ler esta obra. E, tendo-a lido, lá encontraria o ensaio “De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”, no qual, a determinada altura, Baudelaire comenta as personagens da *Commedia dell'Arte*, pólo de inspiração para Almada desde muito cedo (uma delas, Pierrot, surge, aliás, como título de dois desenhos participantes nesta sua exposição).⁵⁶

Mais importante, todavia, são as reflexões e afirmações a favor da brevidade que

53 Cf. José de Almada Negreiros, “A Scena do odio”, *Contemporânea*, Janeiro 1923, Separata, pp. 1-8 (p. 8). “A Scena do odio” está datada de 14 de Maio de 1915. Uma consulta à biblioteca pessoal de Almada Negreiros poderia permitir identificar outra dimensão do conhecimento de Almada sobre as obras de Poe. Contudo, a biblioteca está, à data de 2015, ainda por catalogar.

54 Cf. “Ridendo castigat...”, *A Sátira*, 1 Junho 1911, pp. 1-2 (p. 2).

55 Cf. Francisco da Silva Passos, “Antiloquio”, *Catálogo exposição de caricaturas nos salões da Escola Internacional Rua da Emenda 53* (Lisboa: Papelaria Guedes, 1913), [s. p.].

56 Cf. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, 7 vols (Paris: Michel Lévy Frères, 1868-1873), II: *Curiosités esthétiques* (1868), pp. 359-87.

Baudelaire grava no mesmo volume, entre elas: “la brièveté réclamant toujours plus d'efforts que la prolixité”.⁵⁷ Ideias depois aprofundadas no texto introdutório às traduções de novos contos de Poe, também incluídas naquela edição das obras completas. É aqui que o autor francês reafirma as reticências de Poe quanto ao poema longo e ao romance, e defende a visão segundo a qual o conto “a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet”. Esta intensidade relaciona-se com o ritmo da narração e com a possibilidade de cada leitura poder “être accomplie tout d'une haleine”, o que deixa “dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par le tracas des affaires et le soin des intérêts mondains”. Baudelaire amplia a ideologia de Poe quanto a esta matéria, não se coibindo de apontar a escrita breve como superior, na capacidade de manter e transmitir a unidade de um texto: “L'unité d'impression, la *totalité* d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue”.⁵⁸ Defendendo, portanto, que quanto mais pequeno melhor, Baudelaire, de quem Almada escreveria ter sido “um verdadeiro iluminado”,⁵⁹ vai ao ponto de enumerar algumas atitudes necessárias ao autor para o sucesso de uma empreitada neste contexto:

L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents; mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessin prémédité.⁶⁰

57 Ibid., p. 245.

58 *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, VI: *Nouvelles histoires extraordinaires par Edgar Poe* (1869), p. 14.

59 Afirmação efectuada na conferência “Descobri a personalidade de Homero”, realizada por Almada Negreiros em 1944. *Manifestos*, p. 315.

60 VI, p. 14.

Note-se a alusão à necessidade de resistir ao exercício verboso se o mesmo não contribui para o *dessin*, aqui definido como a intenção ou premeditação da ideia geradora do texto, um conceito que Almada, como indicarei adiante, também defenderá em moldes similares.

Na lista de estímulos para Almada, “o breve”, inclui-se também Rimbaud, outro motor modernista que chegava de França, numa altura em que a cultura francesa se encontrava profundamente entranhada no meio cultural português e nas práticas dos modernistas.⁶¹ O primeiro indício da presença de Rimbaud na obra de Almada surge também em 1915.⁶² No entanto, é provável que Almada já tivesse acedido às suas obras antes de 1914. Se não através dos seus colegas órficos, então por notícias que receberia de Paris, já que, neste início dos anos 10, existiu em França um revivalismo do poeta francês, com a reedição das suas obras completas, em 1912, e de *Illuminations*, em 1914.⁶³ Quem lê os textos de *Frizos* e aqueles de *Illuminations* pode, aliás, reconhecer algumas semelhanças. Quer em *Frizos*, quer nesta obra de Rimbaud, no meio de textos em que a prosa é essencialmente poética, encontram-se outros em que a narração se impõe. É o que sucede em “Royauté”, um dos mais breves e narrativos:

Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique. “Mes amis, je veux qu'elle soit reine!” “Je veux être reine!” Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre.

En effet ils furent rois une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes.⁶⁴

Micronarrativa com perfume mediévico, ambiente de reis e rainhas, de monstros,

61 Cf. Arnaldo Saraiva, “Incidências francesas no Modernismo Português”, in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France: actes du colloque, Paris, 11-16 octobre 1982* (Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1983), pp. 545-57.

62 “A Scena do odio”, p. 61.

63 Vários artistas portugueses residiam nessa altura em Paris. Guilherme de Santa Rita, por exemplo, com quem Almada manteve uma relação muito estreita – um “bom mestre do Zé”, que lhe “trazia as novidades de Paris”, como lembra Sarah Affonso –, era um deles. Citada em Maria José Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, 3.^a ed (Lisboa: Dom Quixote, 1993), p. 24.

64 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, ed. André Guyaux (Paris: Gallimard, 2009), p. 296.

deuses e demais figuras mágicas, mas também de caos, que servia bem os propósitos modernistas quanto a uma certa atitude disruptiva e de anti-ordem. Almada reproduz este ambiente em alguns “frisos”, sendo “Ruínas”, texto que oferece uma viagem às lides de um castelo outrora pululante de vida, depois abandonado, o mais evidente. Na imprensa da época, escreveria a irmã de Rimbaud ser *Illuminations* um “livre énorme, qui contient en essence la matière de cent, de mille volumes, le livre sans fin”.⁶⁵ Poderia ser este o “livro-hóstia” que Almada tanto desejava encontrar?⁶⁶

Almada viria, aliás, a incluir em *A Invenção do dia claro* uma epígrafe em francês composta por Apollinaire a partir de versos retirados de vários textos de Rimbaud, entre os quais, as *Illuminations*. Epígrafe para mais já utilizada no catálogo das exposições de Amadeo de Sousa-Cardoso em Lisboa e no Porto (1916), sendo que o primeiro destes eventos teve a particularidade de incluir um panfleto com um texto da autoria de Almada.⁶⁷ Amadeo terá conhecido Apollinaire em Paris no início da década, sendo ambos amigos dos Delaunay, casal de pintores que encontrou também uma fonte de inspiração nos trabalhos de Rimbaud.⁶⁸ Com Sonia Delaunay estabeleceria Almada uma amizade profunda, marcante ao ponto de a anunciar como sua mestre.⁶⁹

O próprio Apollinaire tem lugar na equação das figuras relacionáveis com a obra de Almada em meados dos anos 10. Nomeadamente, quanto à proposição de explorar o espaço do papel e a distribuição gráfica dos signos literários, de modo a multiplicar as

65 Isabelle Rimbaud, “Rimbaud mystique”, *Le Mercure de France*, Junho 1914, pp. 699-713 (p. 699).

66 Cf. nesta tese, p. 68.

67 Cf. *A Invenção*, p. 6 e José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força & Almada Negreiros, o português sem mestre*, 3.^a ed. refundida e 2.^a ed. respectivamente (Venda Nova: Bertrand, 1986), p. 247. Os versos da citação pertencem a “Matinée d’ivresse”, texto incorporado em *Illuminations* (1886), e a “L’Impossible”, “Mauvais sang” e “Adieu”, estes incluídos em *Une Saison en enfer* (1873).

68 Cf. França, p. 61. Em 1914, Robert Delaunay “produced a simultaneist poem-painting on Rimbaud’s *Alchimie du verbe*”, poema pertencente a *Une Saison en enfer* (1873). Cf. Jennifer Birkett e James Kearns, *A Guide To French Literature: Early Modern to Postmodern* (Nova Iorque: St. Martin’s Press, 1997), p. 241. Sonia Delaunay, por seu lado, seria a autora de uma famosa edição ilustrada das *Illuminations*, embora apenas publicada nos anos 70.

69 Cf. José de Almada Negreiros, “Carta de Almada Negreiros a José Pacheco”, *A Ideia Nacional*, 6 Abril 1916, p. 6.

possibilidades semânticas e criativas da literatura (abrindo assim, também, mais uma linha de diálogo entre a literatura e a pintura). Proposição vincada nos *Calligrammes: poèmes de la paix e de la guerre*, que surgem nas bancas francesas em 1918 (embora escritos entre 1913 e 1916, e parte deles publicados em 1914 na revista *Les Soirées de Paris*). Se não antes, é em 1915 que Apollinaire cruza o caminho de Almada, ano em que os Delaunay, Amadeo, Eduardo Viana e o próprio Almada conspiram para formar a *Corporation Nouvelle*, um grupo artístico de que também faria parte o poeta francês, juntamente com Blaise Cendrars e ainda D. Rossine.⁷⁰ O grupo não realizaria qualquer actividade e o trabalho mais próximo de reunir obras dos seus membros terá mesmo sido *Portugal Futurista*, revista de número único que Almada organizou e deu à estampa em 1917, em cuja capa surgem os nomes de Apollinaire e de Blaise Cendrars, ao lado de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, Guilherme de Santa Rita e Amadeo. Nela podem ler-se dois poemas de Apollinaire apresentados como inéditos: “Arbre” e “Tour”. Poemas que viriam a ser incluídos, com ligeiras alterações, em *Calligrammes*, embora longe de possuírem o arranjo gráfico pelo qual este tipo de formas ficou famoso e é identificável.⁷¹ “Tour” é, no entanto, um exemplo de uma escrita telegráfica, apresentando somente vinte e seis palavras. O interesse de Almada por Apollinaire estender-se-ia, com naturalidade, aos caligramas mais figurativos, facto que o impeliu a criar, na altura em que vivia em Paris (1920), as suas próprias versões deste tipo de peças, muito possivelmente as primeiras da autoria de um português.⁷²

Almada incluiria ainda na sua *Histoire du Portugal par cœur* (1919) o nome de

70 Cf. Paulo Ferreira, ed., *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo-Vianna avec Robert et Sonia Delaunay* (Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Presses Universitaires de France, 1981), p. 48.

71 Ainda assim, o texto do poema “Tour” (ou “A la Tour”, como é intitulado em *Portugal Futurista*) surge na revista portuguesa com uma apresentação gráfica mais experimentalista (diferentes tamanhos de letra e frases dispostas fragmentariamente) do que na versão incluída na publicação francesa. Cf. Guillaume Apollinaire, “A la tour”, *Portugal Futurista*, 1917 (repr. Lisboa: Contexto, 1981), p. 24 e Guillaume Apollinaire, *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre* (Paris: Mercure de France, 1918), pp. 32-34, 57.

72 São conhecidos três caligramas de Almada. Cf. José de Almada Negreiros, [Caligramas], *Público*, 9 Julho 2006, pp. 40-41.

Apollinaire e alguns versos de *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* (1911), entre os quais “Comme vous j'aime une Marie / Qu'avec elle je me marie” (repare-se novamente no jogo linguístico, de muito agrado para Almada) em versão parafraseada – dois versos que, noutra ocasião, ainda em 1919, seriam também alvo de uma ilustração sua.⁷³ E não terá Almada aproveitado a alusão que Apollinaire faz a Hermes Trimegisto, ainda neste seu trabalho de 1911, para ler as obras desta mítica personagem e citá-la em *A Invenção do dia claro*?⁷⁴

Refira-se também o contexto do Futurismo, que Almada abraçaria e do qual seria o grande motivador em Portugal (na companhia de Santa-Rita Pintor) entre 1915 e 1918. Não é, por isso, de admirar a presença da ideologia de Marinetti na sua expressão artística, manifestada, em particular, pelo grito de alerta sobre a necessidade da literatura se reinventar enquanto arte moderna, abraçando e reflectindo as velozes transformações que ocorriam na sociedade, começando pela própria velocidade que ditava os vários quadrantes da vida. O experimentalismo e a negação das convenções apresentam-se como vias para essa renovação, daí o elevado anarquismo linguístico, formal e gráfico que caracteriza os textos futuristas almadianos neste período. Neles viu David Mourão-Ferreira uma base para a tendência de síntese de Almada, mas classificou-a como um sinal de aversão à narrativa. No entanto, se por um lado é possível ler os princípios da proposta literária futurista, que Almada espelhou em textos como *K4: o quadrado azul* (1917), como “um implacável veredicto quanto à impossibilidade de narrar”, por outro lado, esses mesmos princípios podem também ser interpretados, e funcionar, como um incitamento à acção crítica e à revisão das formas de narração tradicionais, até aí praticadas, sem necessariamente implicar a negação da

73 “Histoire du Portugal par cœur”, pp. 35, 30. Cf. José de Almada Negreiros, “Ilustraciones para versos de Guillaume Apollinaire, París, 10 de Junio de 1919”, *Poesía: revista ilustrada de información poética*, 41 (1994), p. 77.

74 Cf. Guillaume Apollinaire, *Alcools: suivi de Le Bestiaire illustré par Raoul Dufy et de Vitam impendere amori* (Paris: Gallimard, 1920), p. 145 e *A Invenção*, p. 14.

acção e a intenção narrativas, presentes na literatura e no autor. Mais ainda quando a intenção está intrinsecamente plantada dentro deste último, o que acontece em Almada, como terei oportunidade de indicar.⁷⁵

Precisamente em *K4: o quadrado azul*, Almada explana essa acção crítica, ao apontar os discursos saudosistas, promotores de enredos empoladamente descritivos em que imperava o vagar, como um tipo de expressividade literária a reformular. Exclama, por isso, morte à “saudade”, ao “regresso”, ao “verbo parar” e ao “verbo recuar”, quatro elementos que se distanciavam cada vez mais do momento histórico em que vivia, marcado por uma série de eventos de ordem tecnológica e sócio-cultural que alteravam paradigmas e comportamentos. Veja-se que estas mudanças introduziriam no quotidiano novas expectativas erguidas sobre novas lógicas temporais, transparecendo um estado de coisas que justificava palavras de ordem como: “Morram os relógios, mentira! O mez é que tem 24 horas! o anno são só 12 dias!”.⁷⁶ Almada demonstra saber bem que a noção da passagem do tempo se alterava, e que, portanto, “A unidade do tempo passou a ser relativa”.⁷⁷

Ainda que esta seja uma fase bastante experimentalista e exuberante da sua expressão artística, o estímulo futurista nos anos pós-*Orpheu* terá pelo menos servido como inspiração para que Almada continuasse a desenvolver, no contexto da renovação e da subversão que ia marcando parte das actividades literárias no país, os textos narrativos esboçados em *Frizos*, sobretudo aqueles integrados no âmbito da extrema brevidade. De facto, a brevidade e a depuração literárias foram valores que estiveram presentes na estética do Futurismo, bem representados, por exemplo, no teatro síntese

75 David Mourão-Ferreira, “Almada ficcionista”, in *Almada: compilação das comunicações apresentadas no colóquio sobre Almada Negreiros* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985), pp. 87-104 (p. 88).

76 José de Almada Negreiros, *K4: o quadrado azul, poesia terminus, diz-se aqui o segredo do genio intransmissível* (Lisboa: [s. ed.], 1917; repr. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000), p. 17.

77 José de Almada Negreiros, “Uma Estrela do paiz visinho: 'La Argentinita' é uma artista verdadeira, saudavel e genial”, *Diário de Lisboa*, 17 Fevereiro 1925, p. 3.

de Marinetti.⁷⁸ Sabendo, pois, que a literatura tinha agora à sua frente um horizonte em que reinava a euforia do novo e da velocidade, Almada estava consciente de que, para narrar este horizonte, seria necessária uma outra dinâmica e configuração discursivas. As narrativas breves representam um dos caminhos para dar voz a estas alterações, uma vez que, pela manipulação temporal que as caracteriza, oferecem a possibilidade de experienciar um universo ficcional vasto (muitas vezes apresentado de forma compacta e elíptica, mas depois expansível) por intermédio de uma leitura veloz.

Cruzando-se com os destinos de Almada, esteve ainda o escritor Ramón Gómez de la Serna, autor de um tipo de textos extremamente breves (quase nunca ultrapassando duas linhas) a que chamou *greguerías* e que terá começado a escrever em 1910.⁷⁹ Tratando-se de rasgos textuais com uma brevidade extrema e preenchidas de humor, algumas *greguerías* são marcadas pela narratividade, possuindo os traços fundamentais das micronarrativas. Um dos exemplos mais evidentes seria:

Olharam-se de janela a janela em dois comboios que iam em direcções opostas, mas tal é a força do amor que logo os dois comboios se puseram a andar para o mesmo lado.⁸⁰

De la Serna, que viveu em Portugal algumas temporadas desde 1915 – e contactou nessa altura, pelo menos com António Ferro – terá sido, de acordo com Fernando Cabral Martins, um importante impulsionador da estadia em Madrid, entre 1927 e 1932, do “el extraordinario, admirado Almada”, expressão utilizada pelo espanhol em 1921.⁸¹ É de supor que Almada conhecia, antes da década de 20 e, portanto, mesmo antes da escrita de *A Invenção do dia claro*, pelo menos algumas

78 Uma destas peças seria publicada na revista *Contemporânea*, em 1922, como se verá mais adiante. Cf. nesta tese, p. 126.

79 Cf. Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, trad. Jorge Silva Melo (Lisboa: Assírio & Alvim, 1998), p. 8.

80 *Ibid.*, p. 15.

81 Cf. Fernando Cabral Martins, “A Cidade mágica portuguesa”, in *Marginálias*, ed. Fernando Cabral Martins e Juan Manuel Bonet (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), pp. 15-20 (pp. 16-17). Citado em Luis Manuel Gaspar, “Esboço de cronologia”, in *El Alma de Almada el impar: obra gráfica 1926-1931* (Lisboa: Bedeteca de Lisboa, 2004), pp. 166-94 (p. 171).

greguerías deste seu amigo e admirador, podendo estas terem motivado as micronarrativas mais extremas, incluídas no livro almadiano.

Poder-se-á então dizer, que Almada encontrou, nestes contactos (exteriores) com importantes vanguardistas brevistas, nacionais e internacionais, condições favoráveis e motivacionais ao desenvolvimento da sua expressão interior, a qual, aliás, já se inclinava desde bem cedo para esse campo da economia e sugestão artísticas, aplicada à narrativa. De facto, a combinação brevidade-narratividade-humorismo mostra-se de tal forma estrutural na actuação artística de Almada que não surpreende encontrarem-se manifestações destes parâmetros logo nas primeiras composições que assinou, produzidas antes da sua entrada no seio do grupo modernista português.

3 – Almada Negreiros, “o breve” (1914-1921)

Quando cheguei aqui
o que havia estava no fim
[...]
E foi terrível isto de viver o que há-de vir
entre os que apenas usam o que ainda há.¹

Almada Negreiros

A sensibilidade de Almada para a arte visual e a sua inclinação para contar histórias, juntamente com a actividade de ilustrador humorístico, mais o ambiente intelectual de vanguarda em que mergulhou no início da sua vida artística, destacam-se como elementos-chave de uma fórmula pessoal que contribuiu para a produção de textos com valor narrativo marcados pela brevidade, possivelmente os mais breves publicados por um escritor português até esse momento. Alguns destes textos apresentam características que permitem identificá-los como micronarrativas, tal como estas foram delineadas no capítulo I, ou para elas se encaminham, e foram incluídos em *Frizos* (1914-1915), *Parva (em latim)* (1920)² e em *A Invenção do dia claro* (1920-1921).³ A estes textos podem ainda juntar-se, pelo menos, um caligrama criado em 1920.

Já antes, porém, a produção artística de Almada, iniciada pelo desenho, revelava a tendência pela brevidade.

-
- 1 José de Almada Negreiros, “As Quatro manhãs”, *Sudoeste: cadernos de Almada Negreiros*, Novembro 1935, pp. 13-21 (p. 19).
 - 2 Jornal manuscrito actualmente na colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Conhecem-se os números 1, 2, 4 e 5.
 - 3 Texto de uma conferência, anunciada pela primeira vez em Maio de 1920 por altura de uma exposição de Almada sob o mesmo título. A conferência, no entanto, só viria a ser proferida publicamente em Março de 1921. Em Dezembro do mesmo ano, com alguns textos acrescentados, adquiriu a forma de livro. Cf. Jerónimo Pizarro e Sara Afonso Ferreira, “A Génese d'A Invenção do dia claro e o estabelecimento de 'Invention of the Bright Day'”, in *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*, ed. Jerónimo Pizarro (Lisboa: Texto, 2009), pp. 283-312.

3.1 – Do desenho humorístico à micronarrativa ou a micronarrativa no desenho humorístico

Humor e desenho fundam o percurso artístico de Almada.

O humor é como uma infecção profunda do seu ser, doença crónica e condimento de espírito, que selará grande parte das suas criações e que se revela logo numa das primeiras vezes em que se descreve ao público, em Junho de 1913, aproveitando, justamente, tratar-se de um catálogo de desenhos humorísticos: “Quanto ao meu indiscutível talento, preciso é dizer que o descobri no dia em que fiz ao meu barbeiro proibição de córtes á escovinha no meu cabelo”.⁴ Para se ter uma ideia dos eixos ideológicos que norteavam o ambiente humorístico/caricaturista no início dos anos 10, primeira plataforma artística que Almada frequentou, leia-se um excerto do prólogo-dissertação sobre o humor, publicado no mesmo catálogo, da autoria de André Brun, personalidade reconhecida nesse meio:

Um bello dia, descobriu-se que havia artistas da penna e do lapis que não *pensavam* como toda a gente – sobretudo como os outros artistas – e escolhiam para a expressão do seu pensamento formulas d'uma apparencia frivola, paradoxal, cujo effeito era o de fazer rir os habituados aos ritos, ponderados e graves, habituaes da grande Arte, a quem persuadiram que deve ser sempre efunada de pompas para ser immortal. E, como apenas se attentasse desdenhosamente na exterioridade extravagante das formulas, sem profundar o pensamento que as inspirava, succedeu que esses, a quem, por necessidade de classificação, chamaram humoristas [...] passaram a ser considerados como creaturas agradaveis n'um contacto passageiro; mas incapazes de, pelo seu esforço creador, produzir uma impressão duradoura.⁵

O incentivo ao pensamento original e a crítica à propagada necessidade de uma obra ser “efunada [*sic*] de pompas” para se tornar imortal, são ideias que se enquadram no pensamento modernista e que se repetirão nas obras e textos teóricos de Almada daquele período em diante, como é o caso desta sua veemente afirmação: “Insultae o

4 José de Almada Negreiros, “Almada Negreiros (José de)”, 2.^a *Exposição Grupo de Humoristas Portugueses em 1913* (Lisboa: Tipografia do Comércio, 1913), pp. 14-15 (p. 14).

5 André Brun, “A Proposito de humorismo”, 2.^a *Exposição*, pp. 7-10 (p. 7).

perigo / Atirae-vos prá gloria da aventura [...] / Dispensae as pacificas e côxas recompensas da longevidade”.⁶

3.1.1 – Desenho enquanto fixador do entendimento

Publicamente, Almada começa por expressar o seu humor através do desenho, de cuja teorização foi deixando algumas ideias nas décadas seguintes. Fica-se a saber, por exemplo, que o desenho é para ele “a mais antiga das expressões”, do qual proviria inclusivamente a escrita:⁷

As pessoas estavam tristes ou alegres conforme a luz para cada um – mais luz, alegres – menos luz, tristes.

O homem sósinho ficou a pensar n'esta diferença. Para não esquecer fez uns signaes n'uma pedra.

Este homem sósinho era da minha raça – era um EGYPCIO!

Os signaes que elle gravou na pedra para medir a luz por dentro das pessôas, chamaram-se hieroglifos.

Mais tarde veiu outro homem sósinho que tornou estes signaes ainda mais faceis. Fez vinte e dois signaes que bastavam para todas as combinações que ha ao Sol.

Este homem sósinho era da minha raça – era um PHENICIO!

Cada um dos vinte e dois signaes era uma lettra. Cada combinação de lettras uma palavra.⁸

Aqui entende-se sobretudo o desenho como o acto de produzir símbolos e figuras (letras incluídas). No entanto, Almada teorizaria uma outra dimensão de desenho em que este “não é, como pode julgar-se, simplesmente um conjunto de linhas ou traços, um grafico [*sic*] representando qualquer coisa existente”, mas antes um meio que garante consistência para aquilo que se cria, perspectiva que remete para o *dessin* de Baudelaire.⁹ Desenho como estrutura dorsal, portanto, inferindo-se daqui a sua

6 José de Almada Negreiros, “Ultimatum futurista ás gerações portuguezas do Seculo XX”, *Portugal Futurista*, 1917 (repr. Lisboa: Contexto, 1981), pp. 36-38 (p. 38).

7 José de Almada Negreiros, “O Desenho: (conferencia de Almada Negreiros em Madrid)”, *A Ideia Nacional*, 8 Julho 1927, p. 4. Este texto foi publicado em dois números deste periódico. Cf. José de Almada Negreiros, “O Desenho: (conferencia de Almada Negreiros em Madrid)”, *A Ideia Nacional*, 9 Julho 1927, p. 4.

8 *A Invenção*, p. 20.

9 “O Desenho”, 9 Julho 1927, p. 4. Cf. nesta tese, p. 71.

importância para toda a arte:

Até hoje pelo menos nunca foi novidade para ninguém que a mãe de tôdas as artes se chama desenho.

Seguramente não entenderão aqui por desenho aquêle que pode ser decalcado com o lápis, mas o outro que garantiu a unidade da obra. Exemplo: nos desenhos animados a sucessão de imagens produz a ilusão de movimento; mas é muito pouco que cada desenho esteja perfeito, o mais importante será o que se lhe ponha de qualidade no movimento.

E o mesmo acontece nas histórias mudas: há livros publicados com mais de trezentas páginas, e uma única história muda, sem uma palavra, nem o nome do autor, apenas o título da história e, onde esta nos fala de verdade e nos encanta é precisamente no único desenho que o livro não traz, aquêle que os une a todos.¹⁰

Esta segunda acepção ganha protagonismo na sua obra porque o desenho, para Almada, é também “o melhor amigo do entendimento”. O entendimento, escreve ainda, “é rapido [*sic*], claro e simples”, mas “a perfeição do entendimento é momentanea [*sic*] e, por consequencia [*sic*], ha [*sic*] que fixa-la [*sic*]”. Daí que o desenho se torne “o nosso entendimento a fixar o instante”.¹¹ Por outras palavras, enquanto orquestração, o desenho de Almada é um mecanismo que reflecte o exercício de fixar e representar, com clareza e unidade, esta condição de instantaneidade presente na apreensão de algo. A arte, escreve ainda, tem uma “acção própria de fazer parar o movimento da imagem, para dominar e conseguir fazer durar e predurar [*sic*] êsse [*sic*] instante de meditada espontaneidade”.¹² Relembrando a afirmação baudelariana segundo a qual a brevidade promove a unidade da obra,¹³ pode estabelecer-se que, sendo Almada um contador de histórias (como ficará claro mais adiante), a prática de uma forma de expressão breve, caso da micronarrativa, surge como uma via natural para dar corpo ao seu “desenho”. Uma via que, ainda para mais, tem a particularidade de poder replicar alguma da instantaneidade visual original. De facto, da leitura das micronarrativas de Almada

10 José de Almada Negreiros, *Desenhos animados, realidade imaginada* (Lisboa: Editorial Ática, 1938), p. 6.

11 “O Desenho”, 9 Julho 1927, p. 4.

12 José de Almada Negreiros, “O Cinema é uma coisa e o teatro é outra: palestra pela Emissora Nacional com vários comentários intercalados posteriormente”, *Sudoeste: cadernos de Almada Negreiros*, Outubro 1935, pp. 13-19 (p. 15).

13 Cf. nesta tese, p. 71.

assoma, por vezes, uma imagem aglutinadora e una, encerrando-se nessa unidade o essencial da narrativa.

3.1.2 – Primeiras composições visuais: prenúncio de narração e simplicidade

As composições subordinadas a um só desenho, acompanhado de um título ou de uma legenda, são o primeiro palco onde Almada encena e apresenta o seu “desenho”. Algumas dessas peças, felizes casamentos entre texto e imagem, lançam, pelas características que apresentam, o repto para as micronarrativas literárias que se seguiriam. Na verdade, elas próprias formam micronarrativas, já que, na concepção de Almada, a Arte consegue fazer representar a sua intenção seja qual for o meio utilizado, mesmo naqueles aparentemente mais instantâneos e estáticos:

Claro está que a presença estática [a Arte] pode ser conseguida por meio da imagem parada ou em movimento [...]. A presença estática é uma visualidade interior que transparece para lá le [*sic*] tôda a forma. Tôda a linguagem é susceptível de Arte; todas as expressões são possíveis para atingir essa visualidade interior da presença estática.¹⁴

Resulta daqui que uma intenção narrativa pode inundar uma composição com as características, por exemplo, de “Razão ponderosa”, desenho humorístico de 1911, um dos primeiros publicados por Almada na imprensa:

14 Ibid., p. 16.



Fig. 1¹⁵

Esquecendo os sentidos latentes que se poderiam extrair desta composição, caso se tivesse em conta o contexto social específico a que eventualmente alude, desde logo se observa que os signos linguísticos (título incluído) surgem a dominar a imagem, uma

15 José de Almada Negreiros, "Razão ponderosa", *A Sátira*, 1 Junho 1911, p. 45.

vez que o propósito anedótico do conjunto depende deles. Mas, no seio da relação texto-imagem, o desenho assume uma proeminência não menos assinalável ao confirmar a natureza narrativa da composição. Tal acontece, não só porque este ilustra os dois episódios a que o texto se refere, como encena os momentos passados e futuros que a conversação escrita apenas levemente sugere. Repare-se nas figuras em franca sugestão de movimento, evocando o primeiro acontecimento informado pelo texto (momento passado): “Faz favor de me não seguir”, mas também um outro, anterior, por efeito do desenho da personagem masculina que surge retratada a apreciar a figura feminina numa postura contemplativa (lábios fechados, mão no queixo), possível de ter acontecido antes do início do diálogo. Ao mesmo tempo, as figuras do desenho podem ainda ser lidas como estando na vertigem do instante seguinte (momento futuro): solas do calçado à vista, a meio caminho de um passo, braços em posição de marcha, a tensão na mão que agarra a criança, os corpos lançados para a frente. A história não termina, pois, nem se cinge somente aos momentos aludidos pelo tecido escrito. Mesmo em relação ao polícia, informação visual extra-texto, não obstante este surgir postado num segundo plano visual – e talvez devido a essa posição vigilante (quase deíctica, para mais à esquerda da linha temporal em que as figuras principais se movimentam, portanto, numa posição de futuro), a sua presença transmite a dúvida acerca do comportamento que adoptará à passagem das personagens. Ou seja, participa na sugestão do devir diegético, aliciando o leitor/observador a alargar a narrativa para lá do momento humorístico. Indiferente ao polícia, irá o galã seguir a mulher casada? Até que ponto a mulher, visivelmente lisonjeada e mostrando, apesar de casada, alguma disponibilidade aos avanços daquele homem (como sugerem os corações na blusa), se deixa condicionar pela postura do polícia? Em todo o caso, parece certo que a criança (de vestimenta modernista, rebelde, portanto), indiferente ao diálogo dos adultos, tenta

contrariar a direcção que a mulher (mãe) está decidida a seguir (o caminho da ordem e das boas condutas), fazendo com que esta a puxe com assertividade, numa tentativa de repor os seus próprios valores.

Já no próximo conjunto, de 1912, a imagem surge acompanhada apenas de um título, mas nem por isso deixa de transmitir, quer a sugestão narrativa, quer o condimento humorístico:



Fig. 2¹⁶

Enclausurado por decisão própria, paradoxo engendrado pela porta da gaiola aberta (que alguém abriu – momento passado), está um passarinho a piar com veemência, todo ele frenesim (alusão a um presente contínuo, acção que se prolonga para lá da simples cristalização do instante). Por seu lado, o gato-polícia, de ligadura numa das patas (ou assim parece), a recuperar de mazelas anteriores (outra alusão a um momento passado), aguarda os próximos acontecimentos aparentemente indiferente às

16 José de Almada Negreiros, “A Liberdade”, *A Bomba*, 27 Abril 1912, p. 4.

reclamações do recluso, senão mesmo já adormecido por estas. Imagem que evoca prováveis batalhas já travadas entre os dois protagonistas e sugere que a próxima dificilmente será a última. Arriscará o pássaro sair da gaiola ou permanecerá a resmungar alheio à condição do seu guarda? Este é um caminho possível para estender a narrativa desta composição que induz ainda, em estreita conjugação com o seu título, à reflexão sobre o facto de cada um de nós poder ser, por vezes, vítima dos seus hábitos e cego pelos seus medos – o seu próprio carrasco, portanto, a ponto de não atentar na realidade defronte dos olhos (a porta, sempre aberta, da liberdade).

Nos dois exemplos anteriores, ainda que precoces no percurso de Almada, se é possível detectar uma vontade narrativa palpitante na imagem, encontra-se também já uma inclinação para a simplificação, revelada por uma técnica de desenho cujas marcas são os traços pouco detalhados dos cenários de fundo e a escassez de figuras/objectos secundários. Simplificação, portanto, tanto no aspecto figurativo, como na intenção narrativa esboçada. Um estilo que se mostra, aliás, coerente com a sua afirmação: “A celebre frase de Napoleão, dizendo: vale mais um pequeno 'croquis' do que um longo relatório contém todo o sentido do desenho”, e que sugere uma atitude tendente a depurar em vez de adensar, a sugerir em vez de prescrever.¹⁷ Como referiria António Ferro em 1922: “A arte de Almada Negreiros não tem, palavras ou traços a mais ou a menos. As suas frases os seus desenhos são sucintos, sintéticos como beliches. Ele diz o suficiente para que a inteligência caiba, sem dificuldades”.¹⁸ Se nos seus primeiros desenhos ainda encontramos alguma informação visual acessória ao conjunto nuclear da composição, como é o caso, na fig. 1,¹⁹ dos pássaros nos fios eléctricos, nota-se uma redução destes elementos numa vertente da sua produção visual elaborada

17 “O Desenho”, 9 Julho 1927, p. 4.

18 António Ferro, “Um Conto de Well's – o modernismo em Portugal: a arte de um isolado”, *O Século*, Edição da noite, 23 Janeiro 1922, pp. 1-2 (p. 2).

19 Cf. nesta tese, p. 84.

subsequentemente. Tal acontece na famosa caricatura publicada após o lançamento da *Orpheu* 1:

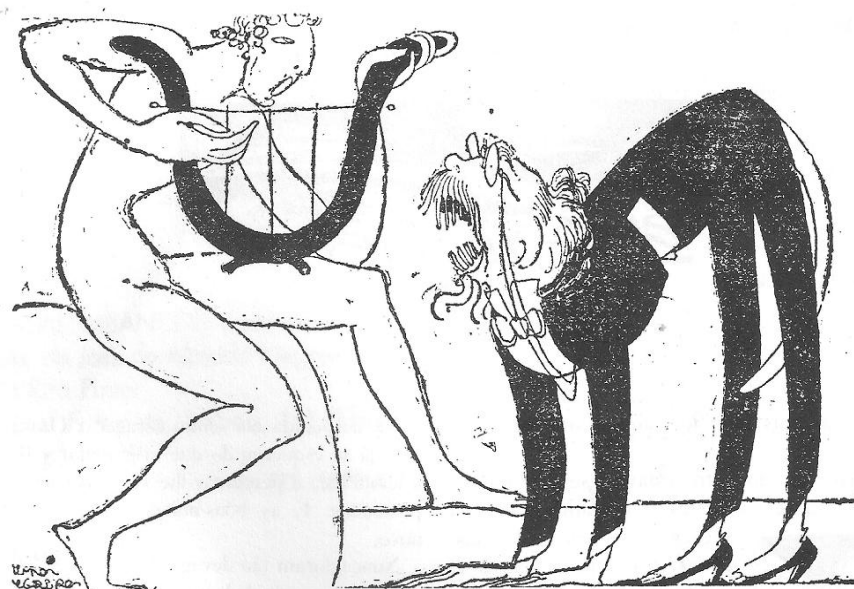


Fig. 3²⁰

Repare-se na ausência total de motivos informativos em pano fundo. Ou seja, a acção criativa de Almada seguiu aqui a via da concisão, o seu “desenho” concentra-se em duas figuras centrais, representações estáticas que, no entanto, narram (caricaturam) o essencial de uma história: a publicação de uma revista e a subsequente reacção da crítica, ruidosa e feroz. Como vem a suceder com algumas micronarrativas, a narratividade desta composição visual depende de uma narrativa exterior, por esta aludida. Daqui não espantará que o processo simplificador de Almada tenha chegado a paragens mais extremas, ao ponto de, progressivamente, se verem suprimidos mesmo os traços das figuras nucleares do desenho, sem que a ausência destes coloque em causa a capacidade evocativa de um elemento narrativo.

Esta lógica, este seu “desenho” simplificado, mas pensado e com valor narrativo,

20 José de Almada Negreiros, [Ilustração para “O Suposto crime do *Orpheu*: uma entrevista”], *O Jornal*, 13 Abril 1915, p. 3.

atinge pois, por esta altura, um extremo em dois dos quadros apresentados numa exposição que realizou em 1916, e recordados, mais tarde, por Hernâni Cidade da seguinte forma: “Lembro o seu quadro *Uma inglesa na praia* – representada por um traço perpendicular erguendo-se de uma linha horizontal, e do quadro *Cena num túnel* – uma tábua quadrangular pintada de preto”.²¹ À partida, estes dois trabalhos, e sobretudo o segundo, poderiam tratar-se de uma recriação inspirada na proposta do artista russo Kazimir Malevich, que no final de 1915 apresentara em S. Petersburgo o seu *Black Square*, um quadrado pintado de preto preenchendo quase por completo uma tela branca. De facto, não obstante uma guerra mundial estar nesse momento a afectar a Europa, a notícia de mais uma afronta à figurabilidade pictórica poderia ter viajado do Oriente até aos ouvidos de muitos artistas a viver em Paris ou refugiados noutras capitais, como Lisboa, para onde haviam rumado, por exemplo, Amadeo, Santa-Rita ou o casal Delaunay, eles próprios experimentalistas muito próximos da linha abstrata que Malevich levava agora às últimas consequências. No entanto, é talvez mais provável que um destes trabalhos de Almada seja aquele que consta como número 1 na lista das obras apresentadas na sua primeira exposição individual em 1913. Segundo o catálogo, esta composição intitula-se *Drama num tunel (óleo)* e estaria à venda pela quantia exorbitante de “cinco mil escudos”. Sendo esta uma exposição de caricaturas (e confirmando-se que este trabalho é o mesmo recordado por Hernâni Cidade), parece claro que Almada aproveitava a ocasião para criticar/caricaturar as pinturas ditas nobres (porque executadas a óleo) e todo o mercado especulativo que atribuía um valor comercial independentemente da qualidade estética ou do conteúdo do quadro. Daí a alusão, no título, à técnica de pintura, a paródia ao preço e a escolha da composição.²² A

21 Hernâni Cidade, “Lembranças dum homem da sua geração: Almada Negreiros há meio século”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, 60 (1970), pp. 28-29 (p. 29).

22 A ironia em colocar um preço destes é evidente, já que nenhum dos restantes 92 trabalhos expostos ultrapassavam os vinte escudos. Cf. “Catálogo”, *Catálogo exposição de caricaturas*, [s. p.].

ser assim, Almada não teria consciência de estar a abrir as portas do abstracionismo geométrico, o qual viria, no entanto, mais tarde a explorar.

Seja como for, com maior ou menor ênfase humorística, note-se que, ao contrário de Malevich, Almada apresenta o seu quadrado preto acompanhado de uma legenda, a qual funciona como apontador para uma narrativa. De facto, abraçar totalmente o abstracionismo puro seria um acto que colidiria com essa ânsia fundamental que marcará a sua postura artística: o desejo de comunicar. O que se verifica, ao invés, é que Almada integra nas suas composições, mesmo naquelas no limite da representatividade, um canal comunicativo, um rastilho que seja – podendo este ser visual ou verbal. Um elemento, portanto, passível de iluminar alguns caminhos interpretativos. Como confessa numa conferência proferida em 1934, o seu maior interesse, quando colocado perante uma pintura, era “primeiro o pintor e depois o quadro”, sucedendo-lhe o mesmo no caso da “leitura e no teatro”. Isto é, ainda nas suas palavras: “O meu grande regozijo ia sem dúvida em pensar que esses autores eram gente, gente de todos os dias, gente de passar por todas as idades, todas as idades físicas e psíquicas, todas as pequenas e imensas coisas que enchem a vida dos que vivem”.²³ Almada interessa-se em primazia, portanto, pela narrativa, a história do autor do quadro, aquela que, por consequência, dá vida e também narra o próprio quadro.

E mesmo quando, décadas mais tarde volta a apresentar, como resultado da sua expedição ao universo plástico abstracto-geométrico (agora sim, de forma inequivocamente consciente), algumas pinturas dessa natureza, fá-lo novamente na companhia de um título que lhes confere uma valência comunicativa. Título que demonstra o intuito de disponibilizar ao leitor o acesso ao universo genitivo da obra, via para a narrativa que o quadro apresenta.²⁴ Por outras palavras, cada uma destas obras de

23 Em “Cuidado com a pintura!”, *Manifestos*, pp. 223-24.

24 Estou a pensar nos quatro quadros presentes na exposição realizada em Dezembro de 1957 na Fundação Calouste Gulbenkian, cujos títulos, a saber: *A Porta da harmonia*; *O Ponto de Bauhütte*;

Almada colocam o observador na inevitabilidade de construir/completar os elementos de uma história fornecida em défice, tendo ele de recorrer às suas referências pessoais, activadas pelas significações que extraiu do diálogo semiótico entre as parcas, mas férteis, informações verbais e visuais da composição, eximamente escolhidas pelo autor para o incitamento de um exercício narrativo.

Esta atitude depurativa, no sentido de potenciar a narrativa (que se quer, então, participativa), marcará presença também na escrita de Almada, a começar pelos textos de *Frizos*.

3.2 – Análise das micronarrativas de Almada

3.2.1 – *Frizos* e a herança do desenho humorístico

Para lá do desenho e da pintura, Almada utiliza, desde muito cedo, a literatura para se expressar. Em 1914-1915, apresenta-se ao público como escritor de textos em prosa, que “providencialmente tinha completado” quando estava em preparação o número inaugural da revista *Orpheu*.²⁵ Almada, “Bebé do *Orpheu*”,²⁶ irreverente e empenhado em continuar a onda de agitação de mentalidades e de renovação artística, publica na *Orpheu* 1 um conjunto de textos que encaixam na perfeição nas “mais audaciosas e estranhas produções, umas propositadamente excessivas na forma e no conceito, outras premeditadamente exageradas no seu destrambelhamento, preconcebidamente irritantes e ofensivas da rotina e dos cânones literários então

Quadrante I; e *Relação 9/10*, remetem para conceitos geométricos que estão na origem dos elementos apresentados na tela. Sobre estes quadros de Almada, ver: Leonor de Oliveira, “Os 'Quadrantes' de Almada: do escândalo à musealização”, *Revista de História da Arte*, 2 (2015), <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>> [consultado 31 Julho 2015], pp. 255-68.

25 François Castex, “Um inédito de Fernando Pessoa”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, 48 (1968), pp. 59-61 (p. 60).

26 Palavras de Pessoa na dedicatória que escreveu no exemplar do seu livro *Mensagem* oferecido a Almada Negreiros. Reproduzido em: Sílvia Laureano Costa, Simão Palmeirim Costa e Sara Afonso Ferreira, *Almada por contar* (Lisboa: Babel e Biblioteca Nacional de Portugal, 2013), p. 48.

correntes”, que aí vieram a ser publicadas.²⁷ Inserido neste contexto de ruptura, em que teve acesso privilegiado, como referido, às ideias de Pessoa, entre outros, o jovem Almada encontra um espaço para expressar e desenvolver duas predisposições suas, já marcantes na sua curta produção artística até esse momento: a vontade de narrar (que serve a ambição comunicativa) e o sentido humorístico. A estas junta-se a brevidade/depuração (que pode ser vista, na escrita, como o equivalente à simplicidade composicional das suas peças visuais), um dos elementos que também contribui para a natureza agitadora desses seus textos.

Os treze textos de *Frizos*, híbridos e pouco ortodoxos, têm merecido ao longo do tempo variadas e divergentes designações: contos, parábolas, narrativas, poesias, poemas em prosa, fragmentos, etc,²⁸ sendo que, no índice da revista *Orpheu*, são apresentados simplesmente como “Prosas”. De difícil catalogação, portanto, Ellen Sapega viu neles um trabalho “representativo de uma crise ideológica-estética subjacente à estreia pública do modernismo”.²⁹ De facto, alguns dos textos não apresentam grandes precedentes e decorrem por certo de uma inquietação artística que se expressa em alternativa aos modelos vigentes, para tal contribuindo uma atitude narrativa pouco comum, seja marcada por uma concisão extrema, seja porque, tal como nos seus desenhos, engendra enredos simples e perfumados de humor, num estilo de escrita ligeiro e frutivo. Não obstante, entre o leque de textos publicados, há também aqueles que se inserem, sem grande novidade, numa linha de prosa já estabelecida.

Parece preferível, então, tendo em conta a preponderância de elementos descritivos/narrativos que os povoam, distinguir três grupos entre os textos de *Frizos*.

27 Augusto Cunha, “No tempo do Paulismo e do 'Orfeu': (página de memórias)”, *Revista Atlântico*, 4 (1944), pp. 33-41 (pp. 33-34).

28 Maria de Fátima Marinho, por exemplo, refere: “*Frizos* recria um tipo de texto que Baudelaire consagrou – o poema em prosa”. Maria de Fátima Marinho, “*Frizos* ou o desgosto de Colombina”, *Colóquio Letras*, 149/150 (1998), pp. 63-71 (p. 63).

29 Ellen W. Sapega, *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925* (Lisboa: ICALP, 1992), p. 21.

Um primeiro, constituído por poemas em prosa. Isto é, por textos maioritariamente descritivos ou líricos com reduzidas marcas accionais encadeadas temporalmente. Fariam parte deste: “Canção da saudade”; “Ruínas”; e “Canção”. Um segundo, agrupando os textos que apresentam uma estrutura narrativa em simultâneo com embelezamentos poéticos. Estas “prosas poéticas” incluiriam “Sèvres partido”, “Trevas” e “A Taça de chá”. Finalmente, os casos cuja narração é claramente o “desenho” escolhido para substanciar o texto. Caberiam aqui “Silencios”, “Ciúmes”, “O Echo”, “Mima Fataxa”, “A Sombra”, “A Sésta” e “Primavera”. Serão estes últimos, talvez, aqueles que se apresentam mais inovadores e que constituem uma “opção de escrita ligada à cosmovisão da modernidade” e se podem considerar micronarrativas.³⁰

“Silencios” é o único texto de *Frizos* que surge acompanhado de ilustrações, com a particularidade destas não terem sido desenhadas por Almada, mas por Rodríguez Castañé.³¹ De certa forma, esta micronarrativa ilustrada apresenta-se como uma experiência contígua às composições humorísticas anteriores, apenas agora o tecido linguístico adquire maior protagonismo e em vez de um único desenho sugerindo a narrativa, existem vários que, no entanto, parecem ter como objectivo representar visualmente as dimensões semânticas do texto. Ainda assim, a última destas ilustrações acrescenta informação ao tecido verbal, à semelhança do que já aconteceu em composições mistas anteriores³², que é, neste caso, decisiva para a sua interpretação:

30 Silva, p. 124.

31 Cf. Apêndice II. Rodríguez Castañé, [Ilustrações para o texto “Silêncios” de José de Almada Negreiros], *Portugal Artístico*, Março 1914, p. 7. Estas ilustrações têm sido suprimidas em todas as edições que incluem “Silencios”.

32 Cf. nesta tese, p. 84, fig. 1.



Fig. 4³³

A presença de uma figura, muito possivelmente Eros/Cupido, encarando o leitor e fazendo-lhe sinal para guardar segredo, além de introduzir um elemento de humor e de descomprimir a tensão dramática encenada pelo texto, destapa uma possível justificação para o enigma da história, já que estabelece uma relação entre esta deidade e a causa do desencontro/constrangimento que impede a confissão do sentimento amoroso partilhado pelas duas personagens.

A ilustração de contos e poemas não era prática rara nos periódicos portugueses dessa época. A revista *Contemporânea*, por exemplo, no seu número espécime de 1915 (com capa de Almada) abre um concurso para “O melhor conto” sem deixar de incluir no regulamento uma alínea segundo a qual: “Cada conto [...] não poderá ocupar mais espaço que o de duas paginas, compreendendo as indispensáveis ilustrações”.³⁴ Antes de publicar “Silencios”, o próprio Almada ilustrara vários textos alheios, alguns em prosa.³⁵ Em todo o caso, Almada, “o ilustrador”, passa, por ora, essa função a outro e dedica-se à exploração da expressão escrita, mantendo esta, contudo, uma forte herança visual.

José-Augusto França refere que, com *Frizos*, Almada sai “do seu campo de desenhador humorístico”, mas por outro lado “não está longe do espírito de certos

33 [Ilustrações], p. 7.

34 “Os Nossos concursos: o melhor conto”, *Contemporânea*, número espécime (1915), p. 3.

35 Cf. Nuno Simões, “A Torre”, *Ilustração Portuguesa*, 10 Novembro 1913, pp. 528-30 e Manuel de Sousa Pinto, “Uma Aventura de Dom Polichinelo”, *Ilustração Portuguesa*, 9 Fevereiro 1914, pp. 162-64.

desenhos e pinturas suas, já de 1913 e até de 1912”.³⁶ Houve, naturalmente, uma mudança de meio, mas não terá existido um corte completo com os pilares que caracterizavam, até aí, a sua expressividade, isto é, o seu “desenho”. Pelo contrário, não só “Silencios”, mas os restantes doze textos de *Frizos* se relacionam de várias formas com as suas composições anteriores, desde logo porque se regem por princípios semelhantes (humor, narratividade, simplicidade). *Frizos* é, aliás, anunciado no número 1 da *Orpheu* como uma obra independente, a “saír [sic] este ano”, constituída por “prosas ilustradas pelo autor”, informação que demonstra a natureza verbo-visual do projecto e a relação dos textos com a faceta plástica de Almada, associação reforçada mais adiante na revista pela informação veiculada na página que serve de introito aos textos: “Frizos do desenhador José de Almada-Negreiros [sic]”.³⁷ O próprio título remete para uma marca visual, se nos lembrarmos dos frisos enquanto elemento arquitectónico, que, não raramente, sobretudo na Civilização Egípcia e na Antiguidade Clássica, surgem adornados de figuras e símbolos, ora esculpidos, ora pintados, e por vezes acompanhados de signos linguísticos que representavam um episódio ou uma série de acontecimentos. Celina Silva lembra que o desenho na capa do catálogo da primeira exposição individual de Almada, evento que David Mourão-Ferreira destacaria como um dos “três acontecimentos de singular significado” para a “proto-história do nosso modernismo”, é um exemplo de um friso.³⁸ O mesmo acontece com o desenho da contracapa, porventura ainda mais exemplificativo porque acompanhado de uma inscrição:

36 pp. 190-91.

37 “Obras dos colaboradores deste numero”, *Orpheu: revista trimestral de literatura*, 1 (1915; repr. Lisboa: Contexto, 1994), [s. p.] e *Frizos*, p. 51. Também Pessoa, conhecedor do trajecto de Almada no desenho humorístico, se refere aos textos de *Frizos* como “contos do desenhador, José de Almada Negreiros”. Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Cortês* (Lisboa, Livros Horizonte, 1985), p. 58.

38 p. 61 e David Mourão-Ferreira, “Saudação a Almada-Negreiros”, *Diário de Notícias*, 4 Abril 1963, pp. 15, 17.

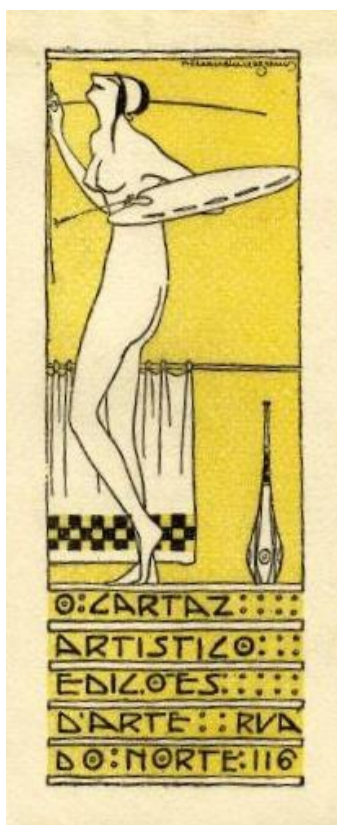


Fig. 5³⁹

Quatro desenhos em vinheta, à guisa de frisos, são também produzidos por Almada, neste mesmo ano de 1913, como ilustrações para o livro *Republicaniadas*, de Marco Antonio, verificando-se em todos eles uma clara indução narrativa.⁴⁰

Almada já replicara, então, nos seus desenhos, pelo menos um ano antes da alusão ao seu projecto literário, o modelo plástico de um “friso”, não sendo de excluir, por isso, que *Frizos* tenha sido urdido por volta dessa altura.⁴¹ Atente-se na relação entre alguns títulos de desenhos apresentados por Almada na sua primeira exposição individual e na 2.^a *Exposição do Grupo de Humoristas Portugueses*, ambas em 1913, e os textos de *Frizos: Adão e Eva* – personagens do texto “O Echo”; *Os Ciganos* – que

39 José de Almada Negreiros, [Desenho], *Catálogo exposição de caricaturas*, contracapa.

40 Cf. Marco Antonio, *Republicaniadas* (Lisboa: [s. ed.], 1913), capa e pp. 2, 31, 53, 69.

41 Sabe-se que, como acontece com *A Engomadeira* (escrita em 1915, publicada em 1917), vários textos de Almada só seriam editados algum tempo depois de criados. Relativamente aos textos de *Frizos*, Maria do Carmo Gonçalves Pereira Portas sugere mesmo terem sido escritos em 1912. Cf. Silva, p. 326.

remete para o tema de “Mima Fataxa”; e *O Desejo* – ingrediente principal em “Primavera”.⁴² Há ainda o título *Morreu “Pierrette”*, que juntamente com *Pierrot carnavalesco* e *Pierrot*, aludem a Pierrot, personagem de “Ciumes” e de “A Sésta”, para além de que parecem ter inspirado uma micronarrativa anónima, publicada no mesmo fascículo de *Portugal Artístico* em que saíra “Silencios”.⁴³ Estas relações vêm também, por outro lado, confirmar a vertente pluridisciplinar do pensamento de Almada, que se serve dos vários meios artísticos em complementaridade, com isso alargando as suas possibilidades expressivas.

Micronarrativas e composições verbo-visuais almadianas partilham ainda uma mesma conceptualização quanto ao espaço físico em que surgem limitadas. Tal como habitualmente num desenho, também os textos de *Frizos* parecem ter sido produzidos dentro do horizonte de uma página, uma vez que nenhum deles ultrapassa as quatrocentas palavras, embora na revista *Orpheu* tenham sido publicados em contínuo (à semelhança dos outros conjuntos de textos dos restantes colaboradores – possivelmente devido a restrições editoriais). Este paralelo é ainda mais evidente noutras duas obras posteriores que contêm micronarrativas: *A Invenção do dia claro*, da qual existe uma versão manuscrita em que cada texto surge isolado num cartão de 9,4 x 13,3 cm; e *Parva (em latim)*.⁴⁴

No que respeita aos arquétipos que abarcam a maioria dos “frisos”, há a destacar o tema da morte, que Maria de Fátima Marinho defende marcar presença na quase totalidade dos textos.⁴⁵ Acontece que em Almada, a morte é contrariada, contaminada e por vezes até parodiada, precisamente por um dos pilares das suas primeiras

42 Cf. “Almada Negreiros (José de)” e “Catálogo”.

43 Ibid. Apêndice III. Cf. “Pierrot”, *Portugal Artístico*, Março 1914, p. 1.

44 Cf. [A invenção do dia claro escripta de uma só maneira para todas as espécies de orgulho...], Espólio José de Almada Negreiros, N15/1. “Viagem que fez Zu ao poço do bisto”, por exemplo, micronarrativa de *Parva (em latim)* a que me referirei mais à frente, foi centrada numa página dentro de uma caixa rectangular.

45 Cf. Marinho.

composições verbo-visuais: o humor, rapidamente transformado numa apologia da alegria, curativo que proclamará e incentivará em várias ocasiões durante a sua vida. Veja-se, por exemplo, *Pierrot e Arlequim: personagens de teatro* (1924), texto em que, a determinada altura, numa secção intitulada “Comédia”, Arlequim comenta com o Pierrot: “nada de tristezas, que fazem a gente velha. A chorar ou a rir o tempo passa da mesma maneira; portanto mais vale a rir”. Esta obra contempla ainda uma segunda parte intitulada “Tragédia”, na qual os dois protagonistas, deitados nos seus túmulos, partilham um desejo que só depois de finados os assaltou e que agora não podem realizar. Ideia que Almada recupera, no texto-ensaio que acompanha o diálogo, para transmitir a seguinte mensagem, bem reveladora desta sua filosofia: “Nós que ainda pertencemos a este mundo é que poderemos aproveitar o que a elles lhe escapou”.⁴⁶ A tragédia da vida é assim o adiamento da vivência da própria vida, erro para o qual Almada chama a atenção.

O humor presente em todas as micronarrativas de *Frizos* colabora nessa acção ablutora. Almada não está interessado em veicular inferências de luto ou de tristeza, vulgarizados na literatura do seu tempo, mas antes um sentido positivo para a vida, logo para a própria expressão literária. De resto, esta é uma ambição que tornou explícita em 1917 (no âmbito da sua acção futurista): “D'esta maneira conseguiremos a nossa missão urgente de fazer jovem e alegre o nosso Portugal”, e reafirmou no dia de ano novo de 1925: “se a alguém compete inventar alegria para aqueles que a não sabem procurar, confesso que era com o maior prazer que ia oferecer-me para ser esse invejável intermediário!”.⁴⁷

Outro arquétipo das micronarrativas de *Frizos* diz respeito ao retrato do amor, ou

46 José de Almada Negreiros, *Pierrot e Arlequim: personagens de teatro* (Lisboa: Portugália, 1924), pp. 24-25, 60.

47 José de Almada Negreiros, “A Nova ideia: Futurismo – vae realizar-se brevemente em Lisboa um espectáculo futurista”, *A Capital*, 20 Abril 1917, p. 2 e José de Almada Negreiros, “Alegria e tristesa”, *Diário de Lisboa*, 6 Janeiro 1925, p. 1.

melhor, das tensões amorosas manifestadas entre apaixonados, quase sempre apresentadas, novamente, sob um véu humorístico. Amor, ou galanteio, já aromatizava em grande medida os desenhos almadianos. Observe-se as seguintes composições, de 1912 e 1915, respectivamente:



Fig. 6⁴⁸

48 José de Almada Negreiros, “Império”, *A Rajada*, Junho 1912, *hors-texte*.



Fig. 7⁴⁹

Em resumo, se é verdade que Almada transporta para as micronarrativas de *Frizos* o interesse por Eros, anteriormente manifestado nos seus desenhos, também é inegável que exprime aí o mítico conflito entre Eros e Tanasos.

49 José de Almada Negreiros, "A Idade da seda", *Contemporânea*, número espécime, 1915, capa.

3.2.2 – Alguns aspectos formais de *Frizos*

As micronarrativas incluídas em *Frizos* iniciam o trajecto, lembrando as palavras de Jorge de Sena, de “uma das maiores linguagens realmente de vanguarda e realmente modernas da nossa literatura neste século”.⁵⁰ Linguagem que importa para a literatura princípios de outros reinos artísticos, desde logo daqueles que incluem manifestações ao vivo, porque a predisposição de Almada para contar é uma predisposição cénica – contar é representar. Ernesto de Sousa resume esta dualidade, apontando precisamente a presença da atitude narrativa ao lado do aspecto performativo:

Quando o lemos é impossível deixar de sentir o pintor enquanto que nos desenhos e pinturas dificilmente o narrador ou o poeta, o artesão da linguagem deixam de se nos impor. Isto verifica-se em primeiro lugar por uma poderosa tendência narrativa, um fascínio relativamente à comunicação oral.⁵¹

Contar, portanto, *in presentia*, e animar, por seu lado, contando. Daí que, como aponta Ellen Sapega, “Toda a obra almadiana é essencialmente narrativa”,⁵² com as histórias a marcarem presença inclusive nos textos das suas conferências e nos seus ensaios.⁵³ Daí também que os seus amigos, caso de Lopez Rubio, recordem “as facécias e histórias inventadas por Almada que a todos divertia”.⁵⁴

Nem sempre, no entanto, esta inclinação narrativa surge completamente inequívoca em *Frizos*. Leia-se “A Sombra”, a mais breve das micronarrativas aí incluídas, em que a dimensão de narrar convive com a de poetizar aquilo que é narrado,

50 José de Almada Negreiros, *Almada Negreiros: obras completas*, 7 vols (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985-1993), I: *Poesia* (1990), 2.^a ed., p. 28.

51 Ernesto de Sousa, *Maternidade: 26 desenhos de Almada Negreiros* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [1983]), p. 24.

52 p. 17.

53 Entre muitos outros exemplos, veja-se as seguintes passagens em “O Modernismo” (1926): “Isso era apenas na historia [*sic*] que se estava a contar”; e em “O Desenho” (1927): “Esta velha historia, escolhida para iniciar estas palavras”. Cf. José de Almada Negreiros, “Modernismo: conferencia realisada na festa de encerramento do II Salão d’Outono”, *Folha do Sado*, 19 Dezembro 1926, p. 3 e “O Desenho”, 8 Julho 1927, p. 4.

54 Citado em António Pedro Vicente, *Almada Negreiros: 5 anos em Madrid* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985), p. 64.

o que terá levado Ellen Sapega a afirmar que este texto não inclui “quaisquer estruturas narrativas”:⁵⁵

(TRADUCÇÃO DE UM POEMA DE UMA LINGUA DESCONHECIDA)

Foi ali que um dia sentiu desejos de partir também. Que ficava fazendo sózinha? Quem leva uma lança, leva a mulher também.

O seu chãle negro tem um segredo, e o seu mal de morte vem do mesmo dia.

Os annos correram sem nóvas algumas, e as môças finaram-se velhas, velhas de tanto esperar.

E todas as noites, na margem sombria, uma silhueta franzina de tragica sonambula vae seguindo, como um braço murcho de cypreste a boiar ao de cima da corrente que o vae levando-mansamente. [F 55]

Acontece que a narração, ainda que apresentando-se sub-repticiamente, é a base que sustenta a dinâmica da mensagem literária e o estado desolador em que se encontra a personagem principal. É verdade que a palavra poema, contida na primeira frase (espécie de subtítulo), anuncia e prepara à partida o leitor para um registo poético, mas não se pode esquecer a pretensão modernista de contrariar convenções e hibridizar os géneros literários. As marcas de uma escrita poetizada existem, mas são as formas verbais “correram”, “finaram-se” e “vae [*sic*] seguindo” (sobretudo esta) que, formando uma linha temporal e encadeando os vários momentos vividos pela protagonista, carregam e transmitem a dimensão da sua angústia – cerne do texto. A estratégia discursiva recorre à exposição de uns poucos factos textuais, informados em traços gerais, dos quais se podem extrair outros, olhando às relações semânticas que se estabelecem entre si. Este tipo de discurso promove uma narrativa depurada, contida no essencial e aberta, com elevada carga metafórica e metonímica. Depreende-se que a acção se passa num local rústico, uma aldeia talvez, mas é apenas referido um “ali”. Não é dito que existe um homem e que este debandara para a guerra, mas para onde irá “Quem leva uma lança” senão para uma batalha? A morte desse homem também não é explicitamente referida, mas é tentador imaginar que aquele braço vagaroso na corrente,

55 p. 23.

metáfora para o fado da sua companheira, será imagem do corpo dele, tanto quanto simboliza a vida da mulher que se arrasta em dúvida. Não é ainda dito explicitamente que a figura feminina partira, embora o desejasse, e no entanto todas as noites ela “vae [sic] seguindo” à beira da “margem sombria”, uma margem que pode ser sempre a mesma. “Tragica [sic] sonambula [sic]”, ela realiza, talvez, esse seu desejo, na deambulação sonhada por essa margem-“sombri(a)” (título do texto), repetição dos seus dias. E mais não sabemos. Os pormenores ausentes incentivam o leitor a ir além dos elementos dados pelo texto, abrindo potencialmente outras opções no desenrolar da história. Isto é, abrem um espaço em que este “se vê obrigado a participar na recomposição da ordem dos acontecimentos e a interceptar as várias falas incluídas no texto”.⁵⁶

Algumas das marcas linguísticas que atribuem formalmente uma natureza narrativa aos textos de *Frizos*, aqui definidos como micronarrativas, são: “De repente”, (“Ciumes”); “Depois” (“Ciumes”, “A Sésta” e “Primavera”); ou o verbo “Ir”, em particular conjugado no pretérito perfeito (“foi” ou “foram”), presente em quase todos os textos. Também para o efeito de narração contribui a utilização da conjunção “E” no início de algumas frases, chegando mesmo a iniciar “Silencios”. Cada “E” pressupõe um acontecimento anterior e acrescenta à história um novo, transmitindo uma sensação de sequência temporal entre os dois. Alguns exemplos: “E vinha de novo o silencio a ensinar-lhes o caminho”, “E as bôas-noites a separa-los de novo”, em “Silencios”; “E elle a saudá-la ameaçou-lhe um beijo”, em “O Echo”; “E Ella, magoada dos remorsos de Pierrot, acaricia-lhe a fronte num grande perdão. E, feitas as pazes, ficou combinado que Ella dormisse outra vez”, em “A Sésta” [F 53, 56].

As outras micronarrativas de *Frizos* fazem uso de um discurso mais simplificado para construir a sua narrativa. “O Echo”, parco em adjetivos, figuras de estilo e

⁵⁶ Ibid., p. 27.

descrições, narra uma história sem complexidade, de forma clara (mas não fechada) e centrada num único momento de subjectividade:

Tão tarde. Adão não vem? Aonde iria Adão?!
Talvez que fosse á caça; quer fazer surpresas com alguma côrça branca lá da floresta.
Era p'lo entardecer, e Eva já sentia cuidados por tantas demoras.
Foi chamar ao cimo dos rochedos, e uma voz de mulher também, também chamou Adão.
Teve mêdo: Mas julgando fantazia chamou de nôvo: Adão? E uma voz de mulher também, também chamou Adão.
Foi-se triste para a tenda.
Adão já tinha vindo e trouxera as settas todas, e a cáça era nenhuma!
E elle a saudá-la ameaçou-lhe um beijo e ella fugiu-lhe.
– Outra que não Ella chamára também por Elle. [F 53, 54]

Evocando duas personagens bíblicas, Almada constrói um enredo e revela, de forma criativa, a solução do mesmo, estreitando assim as suas opções interpretativas. O título é logo a primeira pista colocada à disposição do leitor e este pode confrontá-lo com a sua suspeita quanto à chave que resolve o enigma construído pelo texto. Se tivesse sido omitido, a certeza da interpretação seria menor, já que a ideia de eco está presente na repetição “também, também”, através de uma relação metonímica não completamente evidente. Refira-se que o recurso a dois termos iguais para (re)velar uma ideia diferente do significado que estes possuem (e no entanto com ele relacionável pelo efeito repetitivo que se obtém visualmente), demonstra um trabalho exploratório e lúdico sobre a linguagem no sentido de descobrir nesta novas possibilidades de expressão. Trabalho que se tornaria um hábito confessado de Almada: “Gásto os dias a experimentar logares e posições para as palavras. É uma paciencia de que eu gósto”.⁵⁷ Neste exemplo, o jogo linguístico inventado (“também, também”) realça a importância das componentes visuais e auditivas do texto, para além das semânticas, e a intenção de Almada em apelar a sentidos mormente explorados noutros reinos artísticos, proposta de uma experiência literária plurisensorial que se aproxima das representações ao vivo e,

57 *A Invenção*, p. 21.

dada a brevidade da leitura, também da observação de uma composição plástica.

Nestas micronarrativas de Almada encontram-se, aliás (sem grande surpresa), marcas de oralidade que remetem para o acto de contar *viva vox*. Estas são visíveis nas frequentes intromissões idiossincráticas e nas expressões exclamativas/interrogativas que o narrador introduz na história que conta: “Nunca foram tão devagar!” (“Silencios”); “Morreu Colombina!” (“Ciúmes”); “E tem graça que a sua morenez não era por via do sol” (“Mima Fataxa”); “Ah!” e “Teria a borbolêta branca fugido para dentro d'ella?” (“Primavera”) [F 53, 55, 57-58].

O outro aspecto incontornável, como já aponte, nas micronarrativas de Almada é a sua condição humorística, adquirindo, aqui e ali, laivos de anedota. Os temas escolhidos e a forma como são relatados, isto é, por via de expressões (insólitas) construídas através de engenhosas, e muitas vezes incomuns, construções verbais, são algumas das manifestações do humor. É assim na andorinha que “beija ao passar o nariz de Pierrot” (“Ciúmes”), na inocência de Eva ao confundir o eco da sua voz com a voz de outra mulher (“O Echo”), no sono mentido a “mal-resonar [*sic*]” (“A Sésta”), no senhor prior que beija “a mão, e depois a testa... porque Deus é bom e perdôa [*sic*] tudo...” (“Primavera”) ou na ilustração que retrata a malandrice de Eros/Cupido,⁵⁸ um estorvo entre os amantes quando, afinal, a sua função devia ser a inversa (“Silencios”) [F 53-54, 56-57]. Por vezes, o humor invade substancialmente a narrativa, como acontece em algumas passagens de “Mima Fataxa”, nas quais Almada faz de cada traço descritivo da cigana um apontamento humorístico [F 54-55]. Quando tal acontece, uma depuração mais acentuada da narrativa é inviabilizada.

Tratando-se de um dos seus primeiros trabalhos literários, as micronarrativas de *Frizos* possuem, ainda assim, componentes exploratórias que se mantêm transversais e marcam esta faceta criativa de Almada: breves na forma; simples, humorísticas e

58 Cf. nesta tese, p. 94, fig. 4.

marcadamente orais na narrativa; abertas e convidativas à participação (re)construtiva e imagética do leitor – estes são alguns dos aspectos essenciais afinados em textos subsequentes.

3.2.3 – Quando a brevidade também é simplicidade: um caligrama e *Parva (em latim)*

Embora seja possível vislumbrar, entre as micronarrativas de *Frizos*, um movimento no sentido da depuração e da simplificação narrativas, estas apresentam ainda recriações estéticas. Isso talvez se deva ao facto de Almada ter sido, pelo menos até à sua saída para Paris no princípio de 1919, “ímpetuoso em excesso”,⁵⁹ como recordaria mais tarde. Uma ânsia e energia criativas que, não obstante, o levaram a experimentar avidamente diferentes meios e formas de expressão artística nesse período. Contudo, logo em 1918 parece Almada recuperar (ou retornar a) alguns princípios que despontavam nas suas criações iniciais. Tal é sugerido pelas palavras de ordem escritas no contexto do grupo futurista “N.C.5”, um grupo fundado na companhia de quatro jovens: “SIMPLICITÉ / SOLIDITÉ / FONCTIONNEMENT CHRONOMÉTRIQUE / MAXIMUM DE LUMIÈRE / MAXIMUM D'ÉCONOMIE / MINIMUM D'USURE / MINIMUM D'ENCONBREMENT”.⁶⁰ Note-se a referência à simplicidade, à unidade (solidez), à brevidade e à depuração, numa enumeração de características fundamentais para se compreender Almada, “o breve”, que viriam a ser aplicadas em trabalhos seus nos anos seguintes.

Do tempo de Paris, onde viveu entre Janeiro de 1919 e Abril de 1920, conhecem-se três caligramas da autoria de Almada, datados de Março de 1920.⁶¹ Um destes

59 *Manifestos*, p. 222.

60 [N.C.5 - invention vert], Espólio, N15/5.

61 A pessoa que inspirou este caligrama e aquela para quem Almada o enviou pertenciam ao grupo

caligramas apresenta uma maior orientação narrativa, sendo por isso passível de formar uma micronarrativa, embora, devido à sua natureza, possua algumas particularidades. Neste tipo de composições é colocado, desde logo, um desafio ao leitor para que seja ele, partindo da carga semântica veiculada pelo elemento visual (primeiro elemento disponível aos seus olhos), a organizar o tecido textual e a descobrir/construir a narrativa aí encerrada. No exemplo a que me refiro, uma possível transmutação para um texto escrito seria:

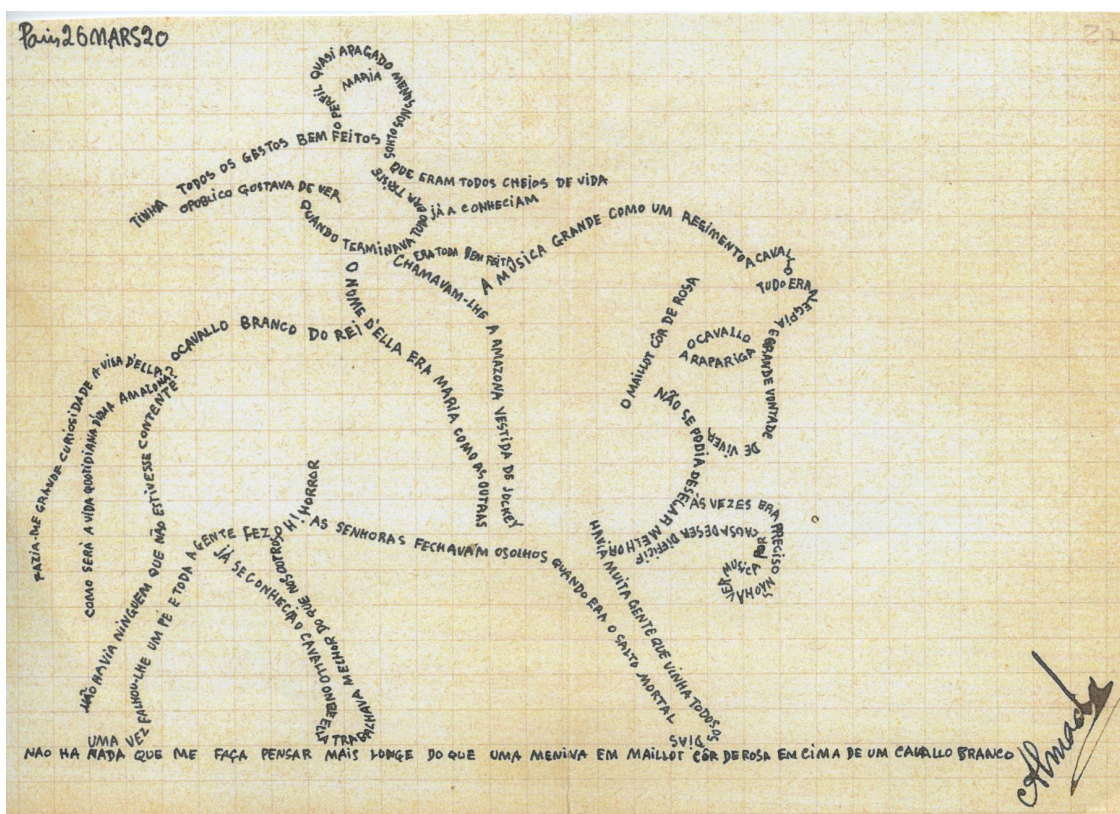


Fig. 8⁶²

Maria
 O nome d'ella era Maria como as outras
 Era toda bem feita
 O perfil quasi apagado menos nos olhos que eram cheios de vida
 Já a conheciam
 Chamavam-lhe a Amazona vestida de Jockey
 Tinha todos os gestos bem feitos

futurista “N.C.5”. Cf. Vanessa Rato, “Três caligramas de Almada e a história de um amor falhado”, *Público*, 9 Julho 2006, pp. 40-41 (p. 40).

62 Reprodução gentilmente cedida pelas herdeiras de Almada Negreiros.

O publico gostava de ver
Quando terminava tudo era triste

Havia muita gente que vinha todos os dias
Já se conhecia o cavallo onde ela trabalhava melhor do que nos outros
O cavallo branco do rei
Não havia ninguem que não estivesse contente
Tudo era alegria e grande vontade de viver
A musica grande como um regimento a cavallo
Não se podia desejar melhor
As senhoras fechavam os olhos quando era o salto mortal
Às vezes era preciso não haver musica por causa de ser difficil
Uma vez faltou-lhe um pé e toda a gente fez oh! Horror
Fazia-me grande curiosidade a vida d'ella
Como será a vida quotidiana d'uma Amazona?

O cavallo
A rapariga
O maillot côr de rosa

Nao ha nada que me faça pensar mais longe do que uma menina em maillot cor de rosa em cima de um cavallo branco.

O significado obtido da imagem, por um lado, juntamente com o sentido da frase que está na sua base, por outro – a qual, de certo modo, legenda o caligrama –, dão pistas quanto ao tema abordado na composição. No entanto, relativamente à leitura dos sintagmas linguísticos, Almada não indica dados concretos para a sua organização. A transposição aqui efectuada teve em conta os três elementos semióticos presentes na composição, lidos de cima para baixo: a cavaleira, o cavalo, e a base, apresentando agrupadas as frases que compõem cada um deles, embora a ordem destas tenha sido idiossincrática. Outras arquitecturas seriam, evidentemente, possíveis, com maior ou menor grau aleatório, mas seja qual for a sequência escolhida, o tecido textual acabará por narrar, sem grandes alterações semânticas, o essencial do mote pré-sugerido pela imagem e pela frase de base. A ordem das frases-traços não varia, portanto, em muito o “desenho” da narrativa, já que a natureza da relação que estabelecem umas com as outras não é conjugativa nem cronológica, mas contextual. Ou seja, cada frase contém uma informação intemporal, com elevado grau de completude e relativamente independente

das restantes. Isoladas ou em conjunto, estas transmitem os aspectos essenciais, atrás analisados, presentes nas primeiras micronarrativas de Almada. É possível detectar a subtil componente humorística (“Amazona vestida de Jockey” em “maillot côm de rosa”); a inclinação narrativa, que neste caso utiliza expressões semelhantes, ligeiramente alteradas, provocando a sensação de passagem do tempo (“Tudo era alegria” – “tudo era triste”); ou a componente performativa/comunicativa (“e toda a gente fez oh”; “Como será a vida quotidiana d'uma Amazona?”). A narrativa extraída deste caligrama, não representando uma das mais depuradas de Almada, acaba por afirmar os elementos estruturais da sua criatividade. Marcante é também a simplificação temática e linguística, pese embora o tecido textual apresentar a necessidade de organização (mas não de descodificação), a qual, de certa forma, acaba por promover o exercício narrativo e acrescentar à peça uma nota lúdica.

Note-se ainda que os caligramas deste tipo, com a sua forma-puzzle, representam, de certo modo, uma reactualização dos labirintos, enigmas e outras peças texto-visuais barrocas que também possuíam uma componente lúdica e exigiam leitores interventivos e devotados à sua resolução. Peças que seriam, décadas mais tarde, objecto de interesse para Ana Hatherly, escritora também ela de micronarrativas. Escolhendo este tipo de representações, o autor transmite a ambição de construir um ambiente visual, desde logo manifestado no desenho figurativo composto pelo texto e cujo valor semântico é o primeiro a ser reconhecido, efeito, portanto, que o leitor adquire *a priori* das significações apuradas dos signos literários. Assim, para interpretar os caligramas é necessário ter este aspecto em conta e observar em seguida o diálogo estabelecido entre a imagem e o texto. No caso de Almada, este modelo relaciona-se com o que está presente em algumas das suas composições humorísticas, com a diferença de que, nos caligramas, por via da descodificação a operar, parece ser o texto

a encaixar-se na imagem, acrescentando-lhe informação e estendendo a narrativa do conjunto, não o contrário. Em ambos os casos, no entanto, tem-se o mesmo palco interdisciplinar.

Neste mesmo ano de 1920, regressado a Portugal, Almada produz um jornal manuscrito intitulado *Parva (em latim)*. Criado no âmbito do grupo futurista “N.C.5”, este trabalho é composto por desenhos e textos, e inclui (sem surpresas, dadas as palavras de ordem, aqui já indicadas, associadas ao grupo) algumas narrativas “pequenas” (uma das acepções do étimo latino *parvus*) e sintéticas, que abordam temas simples. Atente-se em “Pierrette desce ao jardim da Pierrette”:

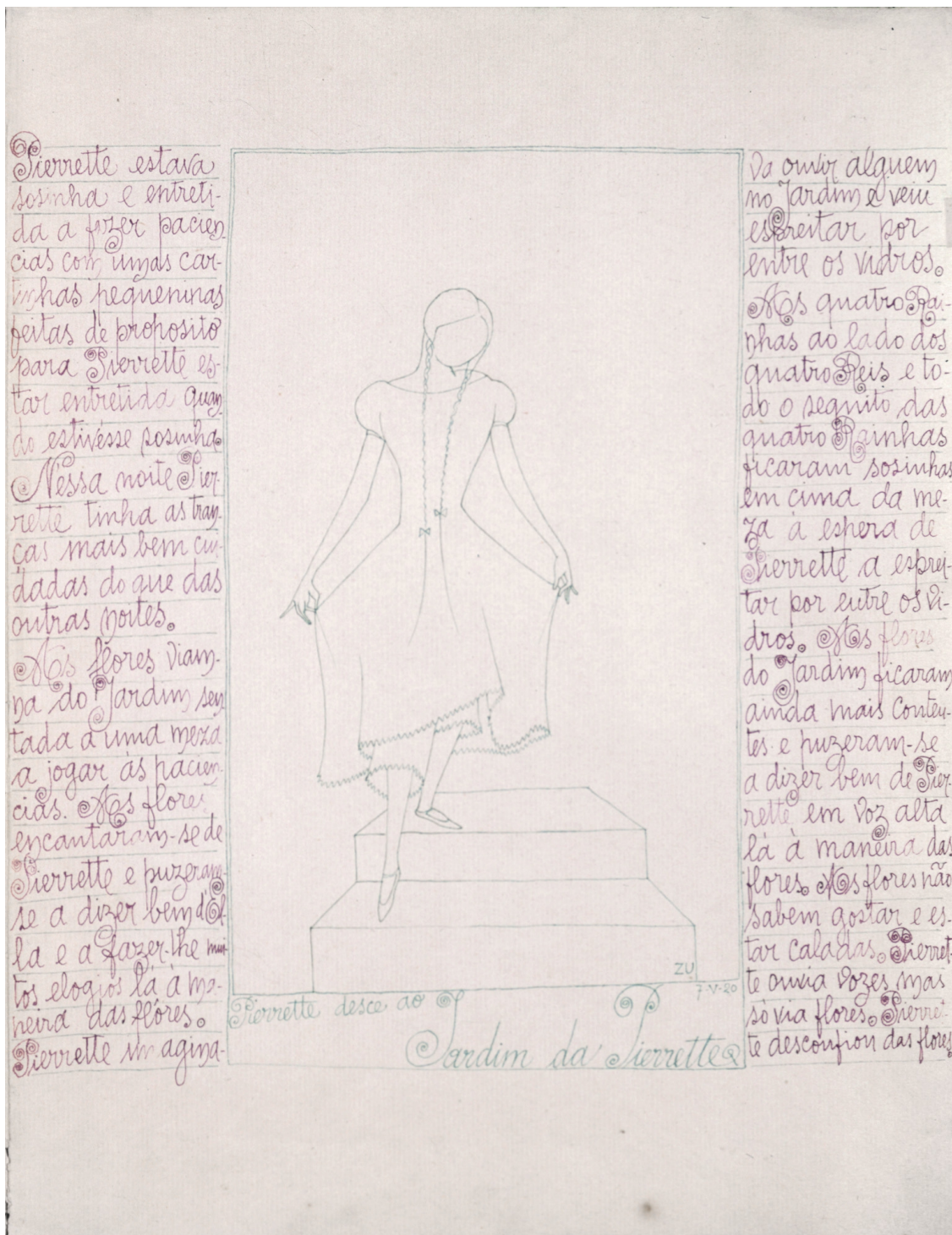


Fig. 9⁶³

Esta é novamente uma micronarrativa com uma dinâmica relacional texto-imagem. Ou seja, o desenho não vem trazer informação semiótica relevante que alargue ou complique o conjunto da narrativa. Ao invés, concorre para a simplicidade

63 José de Almada Negreiros, "Pierrette desce ao jardim da Pierrette", in *Parva*, II, [s. p.].

textual por intermédio dos seus traços leves e despreziosos. O texto exprime um singelo e pueril enredo por intermédio de várias repetições (aparentemente inúteis) que, para além de serem uma marca no estilo de escrita almadiano, acrescentam um ligeiro sentido de humor ao discurso. A composição sugere novamente a existência do horizonte espacial de uma página, presente em várias prosas de Almada, e tem ainda o interesse acrescido de apresentar o texto condicionado ao espaço que ladeia a imagem, um pouco ao jeito do friso da fig. 5.⁶⁴ Independentemente de Almada ter ou não ter criado a história antes do desenho, decerto transcreveu-a para o papel após ter traçado a moldura central, como sugerem as letras mais apertadas perto do final do texto e as linhas em que assenta a caligrafia, meticulosamente executadas para não ultrapassar o rectângulo delimitador da imagem. Uma configuração verbo-visual como esta, transmite ao leitor a sensação de que o autor se lançou num auto-desafio condensativo do seu relato. Seria por isso de esperar que o resultado deste exercício, dado a exígua área para o texto, fosse uma narrativa quase exclusivamente composta por acções, e portanto, depurada de elementos acessórios. No entanto, devido ao seu enredo reduzido a poucos eventos, Almada ganha espaço para introduzir a sua fórmula bem pessoal, que consiste em reutilizar os mesmos termos, num jogo lúdico de insistências semânticas com laivos de escrita ingénua, mas longe da vulgaridade.⁶⁵

Estilo linguístico semelhante marca também presença noutra micronarrativa contida em *Parva (em latim)*: “Viagem que fez Zu ao Poço do Bispo”, igualmente delimitada, mas desta feita dentro de um rectângulo no centro da página:

Pipas vazias e guarda fiscal e pipas vazias. Ainda mais guarda fiscal. Mais pipas vazias.
E por fim, pipas vazias e guarda fiscal.
Não se vê o poço nem o bispo. Havia um guarda fiscal sentado em cima de uma pipa

64 Cf. nesta tese, p. 96.

65 Ingénua é usado aqui no sentido etimológico de *ingenuum*, que significa “nascido livre”, como o próprio Almada anotou: “É só a ingenuidade que representa em si o estado de pureza em que é possível a vida do poeta”. José de Almada Negreiros, “Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia”, *Revista de Portugal*, Janeiro 1939, pp. 162-74 (p. 170).

vazia. A uma certa altura acabam os electricos porque ha uma parede mesmo deante das linhas. Os electricos voltam para traz com saudades do Terreiro do Paço. Estou com dôres de cabeça. Nas dôres de cabeça ha pipas vazias e guarda fiscal. Deante do Poço do Bispo o Tejo parece particular.⁶⁶

Aqui, a narrativa começa por ser sugerida pela palavra “viagem” contida no título, embora se trate de uma viagem transmitida por intermédio de expressões descritivas e da atitude introspectiva do protagonista, o qual se apresenta estático, como se acabasse de chegar ao seu destino. É nessa condição que detalha o que vê e sente, mais a dor de cabeça que entretanto o assaltou. Apesar da aparente inércia, o discurso possui elementos que levam o leitor a imaginar acontecimentos sucessivos. Assim, é praticamente inevitável não recriar mentalmente a chegada e a partida dos eléctricos ou, contido no jogo criativo e simples das palavras que compõem o primeiro parágrafo, a entrada e saída de guardas fiscais do que pode ser um armazém (ou, noutra leitura, uma tasca). Com recurso a uma narrativa simples, que se cinge a uns poucos momentos triviais do quotidiano, Almada volta a conseguir engendrar uma micronarrativa em que ainda cabem o tom humorístico e as recriações linguísticas.

Numa terceira micronarrativa pertencente a este jornal, intitulada “História da menina doida que não era parva de todo”, assiste-se a uma acção mais vincada no sentido da concisão narrativa:

Eu nunca gostei de brincar senão ao pé dos Grandes Edificios. Faziam uma sombra muito grande para eu poder brincar à vontade e sem chapéu. Depois do almoço a sombra estava do outro lado.

Quando já estão todos a dormir accendo a vela. A vela não tem nem metade da força do Sol mas as sombras da vela estão sempre a tremer e as do Sol não.

Partiu-se o meu copo de beber leite e trouxeram-me o leite noutra copo. O leite tambem parecia outro. Já não sou a mesma. O copo que se partiu é que me fazia lembrar-me de tudo.

Quando veem buscar o burro para ir andar à nóra vê-se perfeitamente que elle não queria agora mas vae.

Se me dêssem a escolher eu antes queria ser cegonha para não ter que andar acompanhada quando se vae à rua.⁶⁷

66 José de Almada Negreiros, “Viagem que fez Zu ao Poço do Bispo”, in *Parva*, V, [s. p.].

67 José de Almada Negreiros, “História da menina doida que não era parva de todo”, in *Parva*, II, [s. p.].

Esta micronarrativa parece ter sido edificada com camadas sucessivas avulsas, cada qual constituída por um parágrafo relatando um acontecimento, sem ligação referencial com o que lhe antecede ou sucede. A excepção está no sujeito narrativo, presumivelmente, por sugestão do título, comum a todos. Quisesse o autor apresentá-los como tal e cada um destes blocos possuiria condições formais para ser considerado uma micronarrativa – o que, efectivamente, viria a acontecer com o primeiro, reformulado e incluído por Almada em *A Invenção do dia claro*, justamente numa secção em que a simplicidade e a brevidade são levadas ao extremo.

3.2.4 – Depuração e visualidade extremas: os anos de *A Invenção do dia claro*

Refiro-me à secção intitulada “Retrato da estrella que guiou o filho prodigo na volta á casa paterna”, na qual é apresentada uma lista contendo doze textos breves e independentes, uns de carácter filosófico, outros intimistas ou aforísticos, outros ainda com características híbridas entre a poesia e a prosa. Os cinco primeiros, no entanto, porque revelam de forma mais evidente uma intenção e uma estrutura narrativas, ainda que em alguns casos esta seja mais implícita do que explícita, aproximam-se das características das micronarrativas, as mais breves que Almada terá publicado:

Na praia uma menina perguntou-me se eu era rico. Estava de gatas e muito longe, a perguntar-me se eu era rico.

* * *

Todas as manhãs ia brincar com os vizinhos para a sombra da igreja. Depois do almoço a sombra era do outro lado.

* * *

Quando as meninas corriam no jardim, os cabellos e os vestidos ficavam para traz.

* * *

A rapariga das laranjas tinha uma linda voz para vender laranjas. As pessoas ficavam co'as laranjas na mão a ouvi-la.

* * *

A laranjeira ao pé da nóra já me conhecia – punha-se a fingir que era o vento que a fazia mexer.⁶⁸

Repare-se que as alterações efectuadas ao parágrafo retirado do texto de *Parva (em latim)*, transformado na segunda micronarrativa da transcrição acima, confirmam a atitude depurativa, mas também de potencialização visual, presente no processo criativo de Almada neste período, sem que a aplicação destes parâmetros tenha implicado a perda da valência narrativa original. Efeito conseguido: pela condensação das expressões “grandes edificios” e “sombra muito grande”, em apenas “a sombra da igreja [*sic*]” – Almada elimina dois adjectivos, conservando a sensação de grandiosidade; pela especificação do acto de brincar – que, ao contrário do que acontece na primeira versão, adquire agora um elemento temporal (“todas as manhãs”), o qual reforça o valor narrativo do texto; pela diminuição da ênfase confessional do discurso – que perde protagonismo com a alusão a “vizinhos”; e finalmente pela eliminação das razões de teor emocional (“não gostar” e “estar à vontade”) – manifestadas no primeiro caso quanto à escolha da sombra como local para brincar. Considerando ainda o facto de Almada não revelar o género da personagem (que no contexto da primeira versão sabia-se ser feminino), o cinzelamento literário operado abre o texto para maiores avenidas interpretativas. Almada não só selecciona e autonomiza um parágrafo, elevando-o à condição de texto uno, como subtrai texto ao texto (que já de si é extremamente breve), sem perder de vista a narrativa, saindo esta, pelo contrário, ainda mais realçada. Uma narrativa inteiramente desprovida de adjectivações e somente apoiada numa linha

68 p. 36. Apesar de agrupados sob o mesmo título, a separação gráfica “* * *”, a disparidade temática e a ausência de referencialidade entre os textos, confere-lhes individualmente autonomia e completude.

temporal a dois momentos, ambos com os mesmos elementos nucleares: a personagem (narrador), o acto de brincar e a sombra de uma igreja. A circunstância de brincar à sombra fica assim como que suspensa no segundo momento pela falta de informação explícita que a confirme ou negue, sendo criado um ponto de tensão na narrativa, o qual, posicionado no final do texto (final também da leitura) permanece vivo na retina do leitor, levando-o, inevitavelmente, a cismar nesse vazio. A palavra “sombra” é aliás repetida, tornando-se uma das mais fortes instigadoras da unidade visual e narrativa do texto. São estes os elementos que funcionam como pinceladas instantâneas de uma imagem una e viva sugerida ao leitor.

Uma intervenção como esta, de natureza depurativa, não é, aliás, caso raro em Almada. Ela é possível também de ser verificada num documento rascunho, manuscrito, do seu poema “Aconteceu-me” (não datado). Aí, encontra-se patente uma acção selectiva semelhante (ou eliminatória, podia dizer-se) que parece seguir o sentido de aligeirar e reduzir o tecido textual, sendo o resultado final manifestamente mais conciso do que a versão original.⁶⁹ O mesmo sucede no caso da nova versão, realizada em 1921, da composição “A Liberdade”, esboçada originalmente nove anos antes:⁷⁰

69 Apêndice IV. Cf. José de Almada Negreiros, “Aconteceu-me”, *Almada: o escritor, o ilustrador*, ed. Manuela Rêgo (Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993), p. 25.

70 Cf. nesta tese, p. 86, fig. 2.



Fig. 10⁷¹

A simplicidade operada nesta composição ganha corpo numa espécie de silêncio, tanto pelo facto de o pássaro surgir em sossego vocal (de bico fechado, ao contrário do desenho de 1912), como pela depuração efectuada aos elementos principais (o gato surge de costas, sem a informação do rosto e sem o chapéu ou a ligadura) e secundários

71 José de Almada Negreiros, “A Liberdade”, *ABC A Rir*, 1 Janeiro 1921, p. 7.

(ambas as personagens posicionam-se sobre uma mesa que substitui o banco e sustenta a gaiola, anteriormente pendurada, verificando-se ainda a ausência da panela, do vaso, do garrafão e do copo, elementos semióticos presentes na primeira versão). Este exemplo tem a particularidade de demonstrar a existência, no campo visual, de um mesmo trajecto, no sentido da simplificação, entre os trabalhos criados nos anos 10 e os do início da década de 20 – percurso análogo àquele que levou, no campo literário, a uma simplificação da estrutura, do discurso e da forma, visível nas micronarrativas de 1920-1921 comparativamente às micronarrativas de *Frizos*.

Com efeito, para além da simplicidade presente nos temas e no estilo de escrita das micronarrativas incluídas em *A Invenção do dia claro*, a atitude depurativa terá sido a grande responsável pela sua forma extremamente breve. O resultado traduziu-se em tecidos textuais constituídos por uma, no máximo duas orações, nas quais mora uma narrativa reduzida a pouco mais de duas acções, que, em alguns casos, não são explicitamente apresentadas. Mesmo assim, estas características não garantem que os textos adquiram necessariamente a condição de abertos ou ambíguos. São abertos nos dois primeiros exemplos, podendo aí sentir-se a vertigem do acontecimento seguinte. Isto é, o momento em que a menina continua a fazer a sua pergunta (ou finalmente pare de perguntar, ou ainda que o ouvinte responda) e a esperada revelação do protagonista quanto ao seu hábito da parte da tarde, brincando ou não (e de que lado) junto à igreja. Mas nos restantes textos a narrativa é mais fechada, verificando-se a ênfase no elemento inusitado da história, de braço dado com um humor subtil (que embora não goze aqui de espaço para se revelar de forma mais evidente, devido à brevidade extrema do texto, não deixa de marcar a sua presença), aquilo que a deixa razoavelmente resolvida.

Estes são exemplos de uma escrita que põe quase totalmente de lado o exercício descritivo, privilegiando a sugestão através de apontadores narrativos, conseguindo

projectar no leitor a tal imagem una e viva, fruto da sua forma económica extrema. Uma imagem que transmite em traços simples o “desenho” de Almada e o seu entendimento do instante apreendido: a de uma rapariga lá ao fundo, com areia a rodeá-la, a perguntar, a perguntar, a perguntar; a de uma pressuposta criança a observar, num momento de dúvida, a sombra vespertina de uma igreja, onde poderão andar (ou não) crianças a brincar; a de uma tela contendo várias figuras desenhadas a correr, com os seus vestidos e cabelos exageradamente arrastados, como se de uma fotografia tirada em movimento se tratasse; uma vendedora a dançar em tons de laranja perante uma audiência rendida; uma árvore balbuciando-se às escondidas por trás do ombro de uma figura que por ela passa.

Sendo um visual,⁷² mas também um contador de histórias, surge como natural que Almada tenha, desde muito cedo, apreciado o valor da brevidade na narrativa, encetando explorações que incluíram uma simplicidade engenhosa, num estilo muito seu, transversal à escrita e ao desenho. Nos seus textos breves, por forma a manter uma unidade visual e semiótica, terá percebido que seria necessário acrescentar à brevidade essa simplicidade e assim esta última torna-se, como escreveu um dia Jorge de Sena, “característica profunda da linguagem de Almada Negreiros, [...] a de uma simplificação no sentido, não dum primitismo propriamente, mas do que nós poderíamos dizer duma sofisticação da sua simplicidade”, em que “as coisas profundas parecem ser ditas sempre por acaso”.⁷³ Uma simplicidade que se exacerbou “nos seus desenhos de Paris”, pois é nessa altura que “toma consciência da generalidade da regra – e assim passará também a escrever. Tal é, para ele, 'a invenção do dia claro’”, refere por seu lado José-Augusto França.⁷⁴ O encontro entre brevidade e simplicidade atinge, pois, a sua perfeição, nas micronarrativas incluídas em *A Invenção do dia claro*, obra que Almada

72 Cf. José de Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965* (Lisboa: Ática, 1965), p. 7.

73 *Almada Negreiros: obras completas*, I, p. 14.

74 p. 247.

viria a confessar, em 1953, ser “O meu unico [sic] livro” e que Fernando Pessoa tentaria traduzir para inglês.⁷⁵ A distinção dada a uma obra, toda ela anti-convencional e caracterizada pela brevidade, em detrimento de outros trabalhos seus, revela os valores fundamentais da sua actuação e o seu posicionamento do lado da diferença.

Em 1927, Almada publica ainda uma outra micronarrativa com o título “Particular (sem a preocupação de ser entendido pelo publico)”, continuando a praticar a concisão e a simplicidade, embora se note a intromissão de uma intenção ensaística explícita, pelo que em rigor se trate de uma micronarrativa híbrida. Híbridez que terá, talvez, levado a que este texto não tenha ainda sido incluído em nenhum dos vários volumes que integram as edições já publicadas das suas obras completas.⁷⁶

A faceta brevista da produção artística de Almada, demonstrada por um número considerável de trabalhos produzidos dentro de uma lógica económica e sintética, haveria de ser reconhecida e apresentada a um público inglês como traço proeminente da sua obra. Quem o fez foi Charles David Ley, em 1946, quando, em nota à tradução inglesa da peça em um acto *O Público em cena*, apontou ser esta “one of his many shorter literary works”.⁷⁷ Já em 1915, *El Eco de Santiago*, periódico galego, reportando o lançamento da revista *Orpheu*, havia caracterizado “O Echo” como “una joya de filigrana”, reconhecendo e valorizando o trabalho minucioso, executado em reduzidas dimensões, mas de grande mestria literária, expressado por Almada nesta micronarrativa.⁷⁸ E nos anos 30, aquando da sua estadia em Madrid (1927-1932), o reconhecimento de Almada, “o breve”, teve também alguma substância, dada pelo facto

75 Almada Negreiros e E.C., “Diga-nos a verdade: Almada Negreiros”, *Diário de Lisboa*, 28 Janeiro 1953, p. 9. Para a tradução de *A Invenção do dia claro* elaborada por Pessoa, ver: Almada Negreiros, “*The Invention of the Bright Day*”, in *A Invenção do dia claro*, ed. Jerónimo Pizarro, trad. Fernando Pessoa (Lisboa: Guimarães, 2010), pp. 73-95.

76 Apêndice V. Cf. José de Almada Negreiros, “Particular (sem a preocupação de ser entendido pelo publico)”, *Folha do Sado*, 30 Janeiro 1927, p. 1.

77 José de Almada Negreiros, “The Public on the Stage: One Act Play”, trad. Charles David Ley, *Adam: International Review*, 154-155 (1946), pp. 8-12 (p. 8).

78 Conforme transcrito em: Antonio Sáez Delgado, *Órficos y ultraístas: Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999), p. 93.

de algumas composições suas em banda desenhada terem sido integradas numa rubrica do seminário espanhol *El Sol*, não por acaso intitulada “Los Maestros de la Historieta”.

Três exemplos estrangeiros que contrastam com o que acontecera em Portugal, onde a crítica tardaria a manifestar o reconhecimento do rastilho/herança que, neste contexto de extrema brevidade narrativa, Almada deixava.

3.3 – Indiferença, incompreensão e integração: a recepção de *Frizos* e de *A Invenção do dia claro*

Incluídos quase na totalidade em *Orpheu 1*, os “frisos” de Almada foram praticamente ignorados no âmbito da repulsa generalizada com que a imprensa portuguesa da época recebeu esta revista. Relegado para segundo plano face a outros textos mais polémicos, *Frizos* foi, ainda assim, alvo do mesmo tom trocista num artigo publicado em *A Nação*, no qual se lê: “E agora na prosa, este mimo do sr. José de Almada Negreiros intitulado Taça de chá”. Com direito a transcrição na íntegra, este texto é criticado sobretudo quanto ao tema: “se o auctor nos permite, observar-lhe-hemos que desvalorizou a sua obra com uma omissão importantíssima, não dizendo como são as estampas do bule, do assucareiro e da manteigueira. Assim está o aparelho incompleto, o que é uma pena”.⁷⁹ Não só Almada não demonstra a intenção de recriar a taça de chá através de uma prosa eufónica (se assim fosse, teria retratado minuciosamente os elementos nela existentes), como ao invés, ainda que inspirada nestes, opta por um exercício accional, construindo uma prosa poética com valor narrativo, ao mesmo tempo propondo uma literatura de teor imaginativo que vai para além da simples descrição estática das coisas. Nada é dito acerca do aspecto inovador desta escolha, nem surge valorizada a construção astuta e o humor subtil, presentes, por

⁷⁹ Crispim, “Orpheu - I”, *A Nação*, 15 Abril 1915, p. 1.

exemplo, no facto de a gueixa, na manhã seguinte à morte do seu amado, tentar esfriá-lo para assim poder entregar-se a outro, já que aquele lhe pedira para se manter com ele enquanto permanecesse quente. Uma dedução que requereria atenção redobrada aos pormenores narrativos do texto. O autor do artigo parece, então, não superar o impacto inesperado, a natureza inusitada e o valor redutor (talvez propositadamente construído), veiculados pela afirmação metonímica contida na última frase do texto, através da qual o leitor fica informado da fonte (neste caso um objecto) para a história narrada: “A estampa do pires é igual”. Frase que atribui à composição um traço de *blague*, efeito que, portanto, lhe anula qualquer seriedade, logo vulgarizando-a e tornando-a num alvo de fácil ridicularização [F 59].

A ausência de recepções críticas que tivessem visionado os aspectos inovadores desses textos vai continuar por algumas décadas, como se *Frizos*, na obra de Almada Negreiros, tivesse sido um acidente de percurso.⁸⁰ Vitorino Nemésio, por exemplo, quando aproveita o recém-editado romance de Almada, *Nome de guerra* (1938), para lançar, na *Revista de Portugal*, alguma atenção sobre a prosa almadiana, não caracteriza, senão superficialmente, os trabalhos anteriores, limitando-se a aludir a dois títulos: *A Invenção do dia claro* e *K4: o quadrado azul*, resumindo que estes foram “pequenos e paradoxais escritos entre poema e conto, conto e ensaio, ensaio e poema”.⁸¹

A Invenção do dia claro, tal como *Frizos*, foi outra obra condenada a ver adiado o seu reconhecimento para as gerações imediatamente seguintes. Ainda assim, logo após a sua publicação, foi identificada, em pelo menos um artigo, como “um jubiloso convite

80 Um dos primeiro exercício interpretativos sobre *Frizos* terá sido em 1992. Cf. Sapega, pp. 19-39. O próprio Almada, numa das tábuas bibliográficas que produziu para o projecto das obras completas a ser editado pela Ática (nunca realizado), não inclui *Frizos*. Cf. José de Almada Negreiros, “1912-1965: Artes e Letras, primeira recolha da obra”, *Colóquio Letras*, 149-150 (1998), p. 238. No entanto, *Frizos* é incluído em pelo menos uma outra lista, inédita, actualmente no espólio de Almada. Cf. José de Almada Negreiros, [Obra completa, 1963-1965], Arquivo Almada Negreiros e Sarah Affonso, <<http://www.modernismo.pt/index.php/arquivos/almada-negreiros-e-sarah-affonso>>, ANSA-L-140 [consultado 4 Janeiro 2015].

81 Vitorino Nemésio, “Crítica: romance e novela”, *Revista de Portugal*, Abril 1938, pp. 450-56 (p. 451).

á [sic] gente simples e de desejos limpidos [sic]”, mas logo surgiria postulado que o seu autor “está muito além [sic] dos seus contemporaneos [sic]”. Ou seja, tratava-se de uma produção deslocada do seu tempo, justificando-se o prognóstico feito pelo crítico de que Almada “há-de achar poucos leitores”, pois haverá “quem o não compreenda ou mesmo quem se ria da sua maneira singular de ensinar aos outros a arte de se tornarem crianças”.⁸²

A dificuldade em lidar com esta vertente de simplicidade na literatura de Almada, faceta povoada de textos híbridos e experimentalistas, nos quais se incluem as suas micronarrativas, terá contribuído para que permanecesse excluída dos meios literários do país durante várias décadas, como é sugerido num texto publicado no último fascículo da revista, em 1954, pelos editores da *Távola redonda: folhas de poesia*. Estes, depois de relembrares os objectivos iniciais da revista, de entre os quais o de “encarar criticamente [sic] aqueles Poetas, de gerações anteriores, – que, de qualquer modo, haviam modificado ou enriquecido o curso da Poesia portuguesa”, exercitam uma autocrítica nos seguintes termos:

As lacunas – e são muitas – constituem a maior mágoa que hoje acompanha aqueles que dirigiram TÁVOLA REDONDA; e, entre elas, cumpre-lhes registar, por mais graves lhes parecerem, as seguintes: Almada Negreiros, [...]. – A todos estes Poetas [...] as nossas desculpas.⁸³

Da mesma forma, tão tarde quanto 1958, num texto intitulado “Almada escritor”, publicado por ocasião de uma reedição de *Nome de guerra*, o autor (anónimo) apontava Almada como “o autor de uma obra literária quase desconhecida, mas de uma transbordante e insuspeitada riqueza”, aproveitando para lançar o repto: “Reeditem-se

82 Ruy Mendes, “Uma obra parabolica: 'Invenção do dia claro' por José de Almada Negreiros, sejamos creanças para sermos sabios”, *Diário de Lisboa*, 12 Dezembro 1921, p. 4.

83 “Auto-crítica”, *Távola Redonda: folhas de poesia*, Julho 1954, [s. p.]. Os directores e editores indicados neste número da revista eram: António Manuel Couto Viana, David Mourão-Ferreira e Luiz de Macedo.

as obras de Almada!”. *Frizos*, no entanto, não é incluído nos trabalhos aí enumerados.⁸⁴

Em todo o caso, existirá a partir dos anos 50 uma repescagem de alguns dos textos presentes em *A Invenção do dia claro* (mas pouco ou nada de *Frizos*) para o universo da poesia. Jorge de Sena, na 3.^a série da antologia *Líricas portuguesas*, lançada em 1958 é um desses recuperadores de Almada e de outros poetas que “ao organizador da presente antologia se afigura que deveriam ter sido incluídos naquela 2.^a série”. Ao lado do poema “Rondel do Alentejo” e da primeira versão integral de “A Cena do odio”, vai então aí também surgir um texto narrativo breve e híbrido pertencente “à invenção”: “A Flor”.⁸⁵ Esta opção crítica, que faz incluir textos pendulares entre prosa e poesia dentro do universo poético, viria aliás a repetir-se na recolha de Natália Correia em *O Surrealismo na poesia portuguesa* (1973), com a inclusão da prosa híbrida “Confidências” (também pertencente a *A Invenção do dia claro*).⁸⁶ O mesmo aconteceu, inclusive, nas primeiras edições póstumas das obras completas de Almada (na edição da Estampa, 1970-1971, e no volume único editado pela Aguilar em 1997, ambas agrupando tanto *Frizos* e *A Invenção do dia claro* nas secções dedicadas à poesia).⁸⁷

Ver-se-á que a presença de textos com estruturas narrativas depuradas e extremamente breves no seio de alguns movimentos dos anos 50 e 60 de base essencialmente poética, será importante para a incubação de uma nova vaga na produção de micronarrativas. Até lá, porém, a extrema brevidade e a narração na literatura portuguesa, pouco espaço e atenção haveriam de ter nas décadas seguintes ao intenso calor modernista, diluindo-se em práticas avulsas, desagregadas e sem uma assinalável expressividade.

84 “Almada escritor”, *Diário de Lisboa*, 21 Agosto 1958, p. 20.

85 Jorge de Sena, ed., *Líricas portuguesas*, 3.^a série (Lisboa: Portugália, 1958), p. 9.

86 Cf. José de Almada Negreiros, “Confidências”, in *O Surrealismo na poesia portuguesa*, ed. Natália Correia (Mem Martins: Europa-América, 1973), pp. 200-01.

87 Cf. *José de Almada Negreiros: obras completas*, IV: Poesia, pp. 41-51, 139-80; José de Almada Negreiros, *Almada Negreiros: obra completa*, ed. Alexei Bueno (Rio de Janeiro: Aguilar, 1997), pp. 103-10, 171-90.

4 – Continuação e marginalidade: brevidade e micronarrativas

entre os anos 20 e 40

4.1 – No seguimento de Almada: a continuidade possível

Não obstante a indiferença generalizada com que a crítica recebeu os dois trabalhos de Almada que incluem micronarrativas, é possível encontrar, nas décadas de 20 e 30, em algumas revistas e edições individuais, textos norteados por princípios de brevidade literária na senda dos que as figuras principais do Modernismo português produziram.

Na imprensa, logo em 1922, poucos meses depois da publicação de *A Invenção do dia claro*, a revista *Contemporânea* faz sair um artigo de Mário Saa intitulado “Mario: o breve”, em que é esboçada a defesa da brevidade na literatura – possivelmente o primeiro exercício em Portugal directamente incidente sobre este tema. Em estilo de manifesto pessoal, o autor afirma-se “inventor da linha recta, inimigo do adjectivo” e insurge-se, em primeiro lugar, contra o exercício desmedido da expressão verbal: “Tudo o que é grande se diz depressa”; “Como eu adoro as pequeninas frases, lúcidos murmúrios... sínteses de pensamento, extractos de espirito!”. Debruçando-se depois sobre a expressão escrita, Mário Saa defende que esta deve ser breve: “Escrever em aforismos é ser apenas... grande! [...] Deveríamos ser obrigados a escrever em pedra antes de passarmos para papel [...]. Sentir violentamente é exprimir em síntese: tanto mais uma obra é do autor quanto mais o autor exprimir em síntese”. E ainda, mais claramente: “Onde ha afluencia ha brevidade; ha síntese onde ha muito que dizer... ou muita criação no modo de dizer!”. Afinal: “‘Deus’ é um monosilabo; relampagos iluminam firmamentos!”.¹ Mário Saa revela, pois, a mesma atitude brevista que Pessoa

1 Mário Saa, “Mario: o breve”, *Contemporânea*, Julho 1922, pp. 105-08 (pp. 105-07).

e Almada já defendiam e colocaram em prática. Em quem mais se inspiraria Mário de Saa para escrever um texto-manifesto deste tipo senão em Almada, de quem fora, aliás, colega de liceu?²

A inclinação da revista *Contemporânea* para promover formas literárias breves, entre as quais algumas micronarrativas, estava augurada logo no concurso de contos lançado no número espécime de 1915, iniciativa que não teria consequências, uma vez que o primeiro fascículo da revista só chegaria às bancas sete anos depois.³ Mesmo assim, em 1922, é aberto outro concurso aos seus leitores, mas agora de peças de teatro em um acto, continuando desta forma a promoção das formas artísticas escritas breves, embora dessa vez o regulamento não tenha ido ao ponto de impor um limite, como fizera em 1915 ao definir um tamanho máximo de duas páginas para os textos.⁴ No número em que é anunciado o concurso (o mesmo em que saiu o artigo de Mário Saa) seria, bem a propósito, publicada uma micropeça de teatro assinada por Marinetti, impressa numa única página e composta apenas por um diálogo de sete falas. Ainda neste número se poderia encontrar um breve conto de Almada, “O Diamante” (com cerca de quinhentas e cinquenta palavras, ocupando página e meia), o qual voltaria a ser reproduzido, poucos meses depois, na rubrica “Chá das cinco” do *Diário de Lisboa*.⁵ As participações de Almada na *Contemporânea* são, aliás, constantes, entre as quais se conta a publicação da sua breve *Histoire du Portugal par cœur* (1922) e de um trecho narrativo de uma única página, “O Dinheiro” (alegadamente parte de uma conferência).⁶

2 Cf. Mário Saa, *Poesia e alguma prosa*, ed. João Rui de Sousa (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006), p. 12.

3 Cf. nesta tese, p. 94. Dada a vasta participação de Almada na revista de José Pacheco e a forte ligação desta à *Orpheu*, é possível que a limitação de “duas páginas” para os contos a concurso tenha sido inspirada pela valorização da brevidade e pelas curtas prosas presentes (sobretudo as de *Frizos*) na revista dos órficos.

4 Cf. “Concurso de peças teatrais em I acto”, *Contemporânea*, Julho 1922, p. 98.

5 Cf. Marinetti, “Le Contrat”, *Contemporânea*, Julho 1922, p. 131. José de Almada Negreiros, “O Diamante”, *Contemporânea*, Julho 1922, pp. 113-14. José de Almada Negreiros, “O Diamante”, *Diário de Lisboa*, 5 Setembro 1922, p. 4.

6 Cf. nesta tese, p. 69, nota 52 e José de Almada Negreiros, “O Dinheiro”, *Contemporânea*, Junho 1922, p. 92.

A mesma *Contemporânea* publicaria, aliás, entre 1922 e 1926, várias outras formas literárias breves, algumas da autoria de escritores directamente relacionáveis com Almada, como é o caso de Ramón Gómez de la Serna.⁷ O autor espanhol viria também, em 1925, a ser alvo de um ensaio que incidiria, tanto sobre si, “escritor novo dentro de uma literatura velha”, ao início “menosprezado” e chamado “de louco”, como sobre as suas *greguerías*, “o mais belo poema das pequenas coisas, das coisas que nada são e que, Gómez de la Serna, piedosamente recolheu”, conforme são aí definidas.⁸ Sinal positivo e de promoção de um estilo de escrita extremamente breve, ainda que validado somente como forma de tratar assuntos menores, isto é, assuntos episódicos do dia-a-dia. Em 1922 também se encontram seis quadras em língua espanhola, com o título “Haikais”, desta feita assinadas por Adriano del Valle, uma das quais, à semelhança do “frizo” de Almada, descreve uma taça de chá, apresentando, aliás, o mesmo título: “La Taza del te”.⁹ O poeta voltaria, no primeiro semestre de 1924, a escrever algumas linhas na *Contemporânea* sobre estas formas de “Poesía en miniatura”, num texto anunciado como sendo o prólogo para o livro *La Sombrilla japonesa*, do seu amigo Isaac del Vando-Villar, obra que Adriano del Valle gostaria de ter editado em nova versão com ilustrações de Almada (o que não aconteceria).¹⁰ Esta intertextualidade terá resultado dos contactos mantidos, no início dos anos 20, entre Adriano del Valle e Pessoa, e da admiração que o espanhol nutria por Almada, pelo menos desde 1924, tendo recebido deste, em 1946, um exemplar de *Pierrot e Arlequim: personagens de teatro* (1924) e de *A Invenção do dia claro*, esta última que já

7 Cf. Ramón Gómez de la Serna, “Nuevo muestrario-verano 1922”, *Contemporânea*, Julho 1922, pp. 132-35 (p. 135).

8 Augusto d'Esaguy, “Ramón Gómez de la Serna (ensaio)”, *Contemporânea*, Março 1925, pp. 6-7 (pp. 6-7).

9 Adriano del Valle, “Haikais”, *Contemporânea*, Outubro 1922, p. 25. Recorde-se ainda que Pessoa pretendia publicar um volume de haikais na sua editora Olisipo. Cf. nesta tese, p. 65.

10 Adriano del Valle, “Isaac del Vando-Villar en siete colores: prólogo para el libro 'La Sombrilla japonesa'”, *Contemporânea*, Março 1924, pp. 14-15 (pp. 14-15) e Gaspar, p. 172.

conheceria.¹¹ Almada, na dedicatória que grafou nesta cópia de *A Invenção do dia claro*, recorda ter sido o espanhol o primeiro a afirmar, relativamente ao texto de *Frizos*, “O Echo”, que este “tiene atisbos de genio”.¹²

Seguindo as pisadas da *Contemporânea*, também a *Presença* publicaria alguns textos breves nos seus fascículos, o que sugere ter existido uma consciente inclusão e valorização destas formas no esquema editorial das duas revistas, perpetuando-se assim a faceta brevista saída do Modernismo. Poucos dos textos ali publicados, no entanto, se podem considerar micronarrativas. Ainda assim, alguns deles são explícitos quanto à aplicação da brevidade no acto de narrar, como é o caso da “História breve de uma boneca de trapos: a uma mulher que me beija” (1929), de António Botto (1897-1959), um trabalho com traço narrativo (iniciado por: “Era uma vez uma boneca”), composto por cerca de cem palavras, embora adornado com passagens descritivas e apresentado em estrofes.¹³ É nos finais dos anos 20 e depois na década de 30, que vários outros exemplos de formas com esta tendência surgem na revista: contos de apenas uma ou duas páginas; prosas poéticas constituídas por poucas frases, ou contos híbridos como aqueles de António Madeira, pseudónimo de Branquinho da Fonseca (1905-1974), sendo que em pelo menos três destes o fio narrativo se sobrepõe à presença do eu poético. Mesmo não se observando aí uma acentuada economia descritiva, esses textos podem considerar-se próximos das propostas almadianas. Veja-se, por exemplo, “Triunfo”, de 1928:

O acrobata pairava sôbre um silêncio de morte. Ele suspenso por dois fios de sêda

11 Conforme carta enviada pelo espanhol a Pessoa em 1924. Cf. Antonio Sáez Delgado, “A Recepção de Almada Negreiros em Espanha”, *Revista de História da Arte*, 2 (2015), <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>> [consultado 31 Julho 2015], pp. 52-61 (p. 57).

12 Ibid. Para mais informações sobre as relações de Adriano del Valle com os modernistas portugueses ver: Antonio Sáez Delgado, “Adriano del Valle y Rogelio Buendía: los interlocutores ultraístas”, in *Suroeste: relaciones literarias y artísticas entre Portugal y Españã (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, 2 vols (Assírio & Alvim, 2010), I, pp. 251-55.

13 António Botto, “História breve de uma boneca de trapos: a uma mulher que me beija”, *Presença*, Setembro-Novembro 1929, p. 4.

vermelha e uma vara de bambú; a multidão suspensa pelo prazer doloroso de gozar o perigo que êle sofria. De repente um grito! e o acrobata caindo... Desceu num vôo, tombou: e toda a gente se ergueu, gritou, a-cla-môôu!! Agora, mesmo aqueles que só o tinham condenado, todos sorriam de completa satisfação e diziam: Que belo! Aqueles saltos no ar, aquelas idas e vindas com os braços a voar!... Mas isto era o que êle fazia todas as noites e que raros apreciavam. Hoje, a mais, só tinha feito o cair, trabalhar mal e cair. Quando a multidão serenou e de novo olhou a pista, então viu: as pessoas que tinham acudido levando nos braços o corpo quebrado e morto do acrobata que tinha conseguido fazer compreender o seu valor.¹⁴

Datam de 1930 os outros dois textos bastante breves e com uma predominância narrativa: “Romeu e Julieta” e “Diálogo dos mortos”. Estes têm a particularidade de abordar temas de grande interesse e ressonância em Almada. O primeiro remete para as peripécias, narradas em *Frizos*, entre Columbina e o seu amado, enquanto o segundo lembra o diálogo “Tragédia” em *Pierrot e Arlequim: personagens de teatro*.¹⁵

Também na década de 30, o *Diário de Lisboa* lança, aqui e ali, rubricas literárias e não só caracterizadas pela extrema brevidade. Uma delas surge na edição de 19 de Abril de 1935 com o título de “Novelas em dois minutos” (o que remete para as *Nouvelles en trois lignes* publicadas pelo *Le Matin*, embora, ao contrário do que acontece no caso português, os microtextos de Félix Fénéon fossem o resultado de uma manipulação depurativa de notícias quotidianas).¹⁶ Castelo de Morais (1882-1949) – que, lembre-se, estaria escalonado para participar com um texto em prosa poética, dedicado a Fernando Pessoa, no número 3 da revista *Orpheu* –¹⁷ assina, também no *Diário de Lisboa*, cinco microficcões muito próximas das micronarrativas. São textos em diálogo, que apresentam a particularidade de introduzir, em três deles, pequenas informações preambulares em jeito de didascália. Atente-se no seguinte:

14 António Madeira, “Poemas”, *Presença*, 23 Julho 1928, p. 10.

15 Cf. António Madeira, “Romeu e Julieta, Idílio, Diálogo dos mortos, Ontem”, *Presença*, Janeiro 1930, p. 12.

16 Cf. nesta tese, p. 13. Mais aproximado do *modus operandi* das *Nouvelles en trois lignes* terá talvez sido a rubrica “Em 3 linhas”, que teve início em 26 Setembro 1944 e manteve-se na grelha do jornal por várias décadas. Ainda assim, no caso do periódico francês, a manipulação depurativa de notícias quotidianas não tinha o objectivo de as abreviar (como é o caso no *Diário de Lisboa*, em que estas permanecem textos noticiosos), mas de as apresentar num modo económico inesperado e com humor subtil (possuindo, desta forma, potencialmente, um valor literário).

17 Cf. Castelo de Morais, “Névoa”, in *Orpheu* 3, ed. Saraiva, pp. 95-102.

Ela, arruma uma gaveta. Ele, distraído, fuma.

No fundo da gaveta aparece uma boneca pequenina com os cabelos de linho doirado emmaranhados e crespos.

Ela, delicadamente, com as pontas dos dedos tenta alizá-los e pentear a cabecita da boneca. Os cabelos partem-se, o linho não resiste, os dedos não sabem...

Ela, triste, murmura:

– Já não sei. Já não posso. Tenho os dedos compridos de mais. Dantes sabia...

Ele escuta-a em silencio.

Ela continua a remexer a gaveta.

Aparece uma carta. Abre-a, lê, fica pensativa e mostra-lha.

– Tu não eras capaz de escrever uma carta assim... Pois não?

Ele não responde. Fita-a.

Os olhares cruzam-se.

– Não eras capaz, não!...

Ele acende outro cigarro para não responder, para não falar, para não lhe dizer:

– Minha amiga, como as nossas almas têm os dedos compridos!...¹⁸

Esta rubrica reapareceria pelo menos mais uma vez, em 14 de Junho, agora assinada por Mário Monteiro Pereira (1905-[1970]), mas desta feita compreendendo somente um texto narrativo com cerca de quinhentas palavras. Ainda em 1935, na edição de 21 Junho e sob o título “dialogos breves”, são publicados três textos com o mesmo traço dialogal, assinados por Glaucias, autor também de cinco fábulas, de apenas algumas linhas cada, publicadas sob o título “Aqua-tinta: fabulas” no dia 5 de Julho. Depois, a 26 de Julho, encontram-se, em destaque na primeira página do jornal, vários aforismos sob o título “Floresta de enigmas”, e no dia 9 de Agosto são três brevíssimas fábulas a merecer esse lugar.¹⁹ É ainda no *Diário de Lisboa*, e neste ano de 1935, que se pode ler uma avaliação de José Rodrigues Miguéis sobre o estado da literatura portuguesa, na qual é afluída a importância da escrita simples e, ainda que implicitamente, o valor do comedimento literário: “As obras falta equilibrio, clareza,

18 Castelo de Morais, “Novelas em dois minutos”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 19 Abril 1935, p. 4.

19 Cf. Mário Monteiro Pereira, “Novelas em dois minutos”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 14 Junho 1935, p. 3; Glaucias, “Dialogos breves”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 21 Junho 1935, p. 2; Glaucias, “Dialogos breves”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 5 Julho 1935, p. 2; “Floresta de enigmas”, *Diário de Lisboa*, 26 Julho 1935, p. 1; “Fábulas”, *Diário de Lisboa*, 9 Agosto 1935, p. 1. Glaucias talvez seja um pseudónimo de Francisco Valença, a julgar pela referência a este nome num desenho seu. Cf. Francisco Valença, “Caricatura de Dr. Joaquim Mando”, <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=287068&EntSep=2#gotoPosition>> [consultado 23 Janeiro 2015].

densidade real (coisa diferente de volume!), elasticidade. Á prosa clara, densa, elastica, chamam-lhe os portugueses 'pobre', confundindo simplicidade e nitidez com pobreza – e pompa, redundancia, com riqueza...”.²⁰

Acção é outro periódico dos anos 30 a ter em conta neste âmbito. Aqui seriam publicadas obras de alguns órficos, como Almada Negreiros e Álvaro de Campos, aforismos e máximas de Nietzsche ou Baudelaire e até a tradução para francês de “algumas das últimas greguerias do bizarro humorista espanhol Ramon Gomez de la Serna”.²¹

Também a *Revista de Portugal*, dirigida por Vitorino Nemésio, já a fechar a década, apresenta um conjunto de aforismos da autoria de José Bacelar (1900-1960) intitulado “Aquário”, do qual se pode extrair esta micronarrativa:

Todos tinham a certeza de que o pobre doente dentro de instantes morreria. Mas, contra toda a expectativa, a agonia prolongava-se indefinidamente. Então fêz-se uma pausa nas lágrimas para esperar pelo verdadeiro “fim” – e recomeçar o pranto na boa altura.²²

Tratando um tema “sério”, a narrativa é marcada pela presença do humor, num modelo que Pessoa e Almada já haviam esboçado. No entanto, esse humor ergue-se como fundamental para a dinâmica interpretativa do texto, não deixando grande espaço para outras leituras, o que sugere pouca sensibilidade para a construção de formas mais ambiciosas e inesperadas, capazes de requisitar leitores mais activos.

Ainda nas páginas da mesma revista, agora em 1940, encontram-se sete textos que, segundo as palavras que os introduzem, haviam sido escritos por uma menina de sete anos e “têm uma frescura de composição que lava o leitor de muita camada de retórica”. Iniciados, na sua maioria, pela fórmula “Era uma vez...”, o mais breve possui menos de cento e sessenta palavras. A publicação, numa revista literária, de um tipo de

20 José Rodrigues Miguéis, “Rodrigues Migueis: num incisivo depoimento afirma que a literatura se libertou das disciplinas”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 22 Março 1935, p. 6.

21 Ramón Gómez de la Serna, “Greguerias”, *Acção*, 3 Outubro 1936, p. 7.

22 José Bacelar, “Aquário”, *Revista de Portugal*, Janeiro 1938, pp. 250-60 (p. 252).

narrativa extremamente breve, identificada como pueril e acompanhada por um preâmbulo com afirmações desta natureza, inscreve a extrema brevidade, aplicada à narrativa, num registo de formas simplificadas de contar e afirma uma condição contrária àquela de uma literatura densa e séria.²³ O binómio puerilidade-simplificação parece seguir a filosofia de base dos textos de Almada incluídos em *A Invenção do dia claro*, sobretudo quanto ao processo de recuperação da inocência. No entanto, a ingenuidade em Almada, traduzindo-se numa escrita aparentemente simplista, resulta de uma construção ponderada e necessariamente intelectual, longe de se tratar de uma escrita infantil. Assim, gestos como este, em que a brevidade narrativa surge conotada directamente com a escrita de uma criança, podendo ter o objectivo de aliviar o carácter grave e hermético da literatura, reforçam uma certa tendência para associar a sua prática a uma fase iniciática. Isto é, colocam-na como um degrau inicial da escadaria da evolução literária, em cujo topo permanece os textos de natureza madura-complexa (e longos).

Quanto aos trabalhos individuais publicados em livros nas décadas de 20 e 30, não parece existir um exemplo comprometido com a escrita de micronarrativas. Ainda assim, quer por intermédio de textos avulsos, quer por via de introduções ou de notas dos autores, alguma defesa de um estilo narrativo depurativo pode ser detectado. Enquadrada neste contexto está *Leviana – novela em fragmentos* (1921), de António Ferro (1895-1956), ele que fora o “editor involuntário” do primeiro volume da *Orpheu*.²⁴ “Uma das narrativas máximas do Modernismo português”, segundo a opinião de Fernando Cabral Martins,²⁵ esta pode, de facto, naquilo que tem de inusitado, sobretudo no que respeita à sua estrutura, enquadrar-se perfeitamente no campo de

23 Isabel Maria, “Documentos: as histórias de Isabel Maria”, *Revista de Portugal*, Janeiro 1940, pp. 110-15 (p. 111).

24 A ideia de nomear António Ferro director da *Orpheu* partiu de Mário de Sá-Carneiro, antes mesmo de o consultar e, chamado a atenção de Pessoa para o facto de aquele ser menor, mais empolgado ficou com a ilegalidade que esse pormenor representava. Castex, p. 60.

25 p. 17.

actuação modernista. Como o próprio subtítulo faz supor, vários capítulos surgem inesperadamente, parecendo incompletos, sendo que três deles: “Frases da Leviana”, “Outras frases da Leviana” e “Mais frases da Leviana” são constituídos por aforismos e tiradas de teor humorístico separados por asteriscos, que se suspeita dizerem respeito à personagem da “novela em fragmentos”. Algumas dessas frases incluem uma clara componente narrativa:

Esta manhã levantei-me e, completamente nua, fui para o espelho. Sabes? Tive a impressão que tomei banho...²⁶

Estabelecendo em si uma história compacta, traduzida em poucos eventos, aberta e misteriosa, que apela a um leitor curioso e empenhado na sua resolução, estão aqui reunidos vários elementos formativos de uma micronarrativa. Noutra secção da obra, intitulada “Retalhos”, a narração é o esqueleto de mais um grupo de textos extremamente breves, carregados de humor e abordando acontecimentos quotidianos, quase todos eles introduzidos por uma indicação generalista quanto ao local da acção: “No cinema [...]”; “Na modista [...]”, “Numa confeitaria [...]”; etc. Esta obra, que se aventura, portanto, no experimentalismo narrativo com laivos de brevidade e humor, viria a ter, na sua reedição de 1929 (indicada como “definitiva”), um prefácio de Ramón Gómez de la Serna, bem como um estudo crítico do próprio António Ferro, no qual este elege “o romance de cem páginas à hora” como o “transporte literário que está na moda, que está na época, que proporciona aquelas duas horas de passeio que, dificilmente [*sic*], se podem roubar ao inferno dos negócios”. Afirmando, então, que “Os romances pesados, gordos, macissos [*sic*], assustadores, adormeceram nas estantes, como suínos enfartados” e fazendo “a apologia do romance curto, de duzentas a duzentas e cinquenta [*sic*] páginas”, António Ferro segue o mote da brevidade, ecoando as ideias sobre o

26 António Ferro, *Leviana: novela em fragmentos* (Lisboa; Rio de Janeiro: H. Antunes, 1921), p. 41.

assunto vindas dos seus companheiros modernistas.²⁷ Note-se que o autor acompanhou de perto as inovações dos principais colaboradores da *Orpheu*, bebendo com avidez, segundo recordou Pessoa, as modernidades literárias que saíram na revista: “Lembrou-me ainda do António Ferro e Augusto Cunha, então muito novos, e que frequentemente iam pelos Irmãos Unidos, lerem attentamente, sòsinhos numa mesa ao fundo, essas [Ode Triunfal] composições inesperadas”.²⁸ De António Ferro é ainda a *Amadora dos fenómenos* (1925), trabalho dedicado “À memória de Mário de Sá-Carneiro”, constituído por várias secções de contos (alguns deles não ultrapassando as duas páginas). Na apresentação à secção intitulada “Fim de festa” pode ler-se:

Nos teatros espanhóis é uso terminar a função com um acto variado em que entram bailarinas e tonadilleras. Esse acto chama-se Fim de Festa. Apraz-me seguir neste livro, neste volume de contos, o mesmo costume, a mesma tradição... Depois de tantos actos, de tantos gestos, de tantas atitudes, a poeira das palavras, das palavras que não trazem conflitos, que são, ao fim do jantar, o fumo do charuto, o cális de licor, a chavena de café...²⁹

Estes textos são aqui definidos como momentos de deleite intenso, sem grandes complicações, isto é, de absorção e satisfação conhecidas/garantidas. Uma catalogação que se aproxima mais da escrita de intenção humorística e já não, propriamente, de uma filosofia de textos extremamente depurados, explosivos, abertos, capazes de trazer desconforto e de levantar desafios. António Ferro estabelece, pois, com as suas afirmações, uma clara distinção entre uma forma extremamente breve (que serve e se esgota num momento de fruição imediata) e outra de teor mais complexo e com outro alcance, representada para si pelo romance de uma ou duas centenas de páginas.

Outro exemplo seria a obra *13 Contarelos que Irene escreveu e Ilda ilustrou para a gente nova* (1926), de Irene Lisboa (1892-1958), cuja designação atribuída aos

27 António Ferro, *Leviana: novela em fragmentos* (Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1929), pp. 15-17.

28 Castex, p. 60.

29 António Ferro, *Amadora dos fenómenos* (Porto: Livraria e Imprensa Civilização, 1925), p. 159.

textos, no título, remete para uma forma de contar mais reduzida, ao mesmo tempo que identifica o público alvo (que tanto pode ser “novo” em idade como “novo” em mentalidade). Uma compilação de contos fantásticos, em que vários deles não se estendem para além de algumas centenas de palavras, embora incluam vários artifícios descritivos e reflexivos.³⁰

Veja-se ainda o caso de uma das poucas antologias de prosa publicadas nas primeiras três décadas do século XX.³¹ Com o título de *As Melhores páginas da literatura portuguesa: prosadores* e introdução de Albino Forjaz de Sampaio, esta colectânea não tinha, como escreve o autor: “Nada de trechos requintados ou difíceis, pois que ao povo esta colectanea se destina. [...] Para esse, para os que nada sabem, este livrinho se destina. São as paginas mais conhecidas, as mais populares, as que atravez dos tempos permanecem como pedras angulares da obra de um escriptor que nós buscámos para dar”.³² Trata-se de uma viagem de lés-a-lés, desde os autores canónicos, como Fernão Lopes, até àqueles conotados com o humorismo, como é o caso de André Brun, misturando, portanto, vários estilos. O público-alvo e esta heterogeneidade de autores terão permitido a inclusão de alguns textos tributários de brevidade, recuperados de eras anteriores, tais como: uma história exemplar de Garcia de Resende; uma fábula do Fr. João dos Santos; a transcrição de um conto tradicional português compilado por Teófilo Braga; dois textos de Silva Pinto; ou ainda alguns textos proverbiais. A todos estes, no entanto, parece faltar o exercício de uma narrativa aberta e o humor subtil que caracterizaram as micronarrativas modernistas. O texto “Sorrindo”, de Silva Pinto (1848-1911) é sintomático:

30 Cf. Irene Lisboa, *13 Contarelos que Irene escreveu e Ilda ilustrou par a gente nova* (Lisboa: Sá da Costa, [1926]).

31 Para um levantamento de antologias de contos publicadas em Portugal, ver: Patricia Anne Odber de Baubeta, *The Anthology in Portugal: A New Approach to the History of Portuguese Literature in the Twentieth Century* (Oxford; et al: Peter Lang, 2007), pp. 219-39.

32 Albino Forjaz de Sampaio, ed., *As Melhores páginas da literatura portuguesa: prosadores* (Lisboa: Livraria Popular, 1932), p. 6.

O meu velho professor primario chamou-me de parte um dia, há que annos isto vae! e disse-me assaz biblico e prophetico:

– “Pequenote! Homens virão cheios de novidades, as quaes novidades serão trigo para substituir este joio.

“Mas, como quer que, muito condescendentes, ou muito levianos, ou muito delicados, não façam varrer os celleiros antes de lá metterem o trigo:

“Vereis o trigo cheio de impurezas, misturado com o joio: as verdades novas com as mentiras velhas dos idiotas e dos cynicos.

“E uma geração, virá, com este encargo:

– Varrer a feira.”

.....

Esta noite, ahi á volta das tres horas, quando eu estendia a mão em busca do meu cachimbo de gesso, vi ao fundo o meu velho professor primario que me piscava um olho.³³

Ainda assim, por esta altura, o humorista Bastos Guerra (1906-1965) deixava também reflectido, nos títulos de alguns livros seus, a brevidade das narrativas que os compunham (oscilando estas, na sua maioria, entre as duas e as quatro páginas impressas), já que evocam o sentido do breve, do momento visual instantâneo ou da disrupção face às ideias definidas de narrativa ou de conto. É o caso de *Baile de graça: narrativas irregulares* ([1935]) ou de *Compasso de espera: episódios quotidianos* (1940). Estes títulos demonstram também, e uma vez mais, não existir enquadramento no seio dos trâmites do conto (género ele mesmo instável, que haveria de sofrer, nestas décadas, um esforço de canonização) para textos narrativos que destacavam outros elementos, como a extrema brevidade e o humor.³⁴

4.2 – A escrita humorística e a extrema brevidade

A escrita humorística, que marcara as micronarrativas de Almada, é outra dimensão do panorama livresco em Portugal em que a extrema brevidade narrativa encontrou alguma expressão. Já desde os primeiros anos do século XX que vinham

33 Silva Pinto, “Sorrindo”, in *As Melhores páginas*, ed. Sampaio, p. 168.

34 Cf. Bastos Guerra, *Baile de graça: narrativas irregulares* (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1935]) e Bastos Guerra, *Compasso de espera: episódios quotidianos* (Lisboa: [s. ed.], 1940).

sendo publicadas obras contendo vários tipos de prosas breves, experimentais e inovadoras. De carácter assumidamente lúdico, estes textos afirmavam-se, ou eram vistos, como formas de entreter um público que começaria a consumir livros mais avidamente em circunstâncias do dia-a-dia, fosse em cafés, praias, transportes públicos ou outros locais de permanência temporária.³⁵ Neste contexto de leitura rápida, e intencionalmente humorística, a brevidade pôde constituir um factor, não só aliciante para o leitor, como necessário para o autor.

Nas obras de André Brun (1881-1926), representativas desse estilo de escrita e habitualmente com várias reedições, podem encontrar-se textos anedóticos narrativos extremamente breves, formas próximas das micronarrativas. No seu *Sem pés nem cabeça: prosas originaes e adaptadas* (1913), por exemplo, encontra-se a secção “Explicação de proverbios” em que Brun faz uso da narrativa depurada, não ultrapassando as poucas dezenas de palavras, para parodiar dizeres e provérbios. Por exemplo:

Um amator tauramaquico arranjou umas calças emprestadas para ir tourear a Algés.
Veio o boi e deixou-o em ceroulas.
*Quem o alheio veste na praça o despe.*³⁶

Outros textos narrativos, com um humor mais subtilizado, que pouco se estendem para lá das duas páginas impressas, são incluídos em *Sem cura possível: prosas originaes e adaptadas* (1915), numa secção sugestivamente apelidada de “contos relâmpagos”.³⁷ Também em trabalhos como *Contos maduros: prosa original e adaptada* (1918), de Armando Ferreira (1893-1968), se encontram textos narrativos com essa

35 Tão cedo quanto 1909, e depois também em 1927, haviam sido editados pelo menos dois livros de contos com o título “Para ler na praia”. Cf. D’Ó Monroy, *Para lêr na praia : contos alegres e suggestivos*, trad. Duqueza Laurianna (Lisboa: Parceria A. M. Lisboa, 1909) e Zuzarte de Mendonça e Arnaldo Malhõa Migueis, *Para lêr na praia: (“Blagues” da vida mundana)* (Lisboa: [s. ed.], 1927).

36 André Brun, *Sem pés nem cabeça: prosas originaes e adaptadas* (Lisboa: Guimarães & C^a, 1913), p. 80.

37 Cf. André Brun, *Sem cura possível: prosas originaes e adaptadas* (Lisboa: Guimarães & C.^a, 1915), pp. 101-45.

extensão e, entre estes, a peça “A Noite terrível”, “Drama em 1 acto pequenino mas tezinho”, como é indicado, com apenas catorze falas e três didascálias, fazendo lembrar o teatro síntese futurista (o que não surpreenderá, dado que também se encontra neste volume um texto intitulado “Futurismo”).³⁸ Outro exemplo, mais tardio, do exercício experimentalista da brevidade narrativa nos humoristas encontra-se incluído em *Folar da alegria: páginas humorísticas* (1942), de Raúl da Costa ([?]-[?]). Numa secção com o título “Maneiras de pensar”, o autor “micronarra” um período alargado da vida de uma mulher em poucas dezenas de palavras:

Aos doze anos, Ela punha-se em bicos dos pés para se ver ao espelho do “Toilette”. Aos vinte anos mirava-se nêle embevecida. Hoje, tem cinqüenta anos e substituiu o “toilette” por uma cómoda.³⁹

Não se esgotando no deleite cómico que transmite, esta narrativa convida o leitor a ponderar a realidade da efemeridade existencial e as mudanças de perspectiva que a atravessam – momento de reflexão que configura potencialmente uma espécie de desconforto e, portanto, de tensão narrativa. É este valor extra do texto que, eventualmente, lhe confere qualidade literária e o coloca como um potencial exemplo de micronarrativa. O modelo e o tema aqui tratados, antecipam, aliás, em várias décadas, outros microtextos que, já no século XXI, também reflectem o arquétipo relativamente à passagem do tempo. Compare-se com o seguinte caso:

Started small, grew, peaked, shrunk, vanished.⁴⁰

Parecendo seguir uma tendência editorial, que contribuiria para estabelecer o cânone do género do conto, como será referido mais adiante, também chegam a público nos anos 40 algumas compilações antológicas de contos humorísticos. De 1946,

38 Armando Ferreira, *Contos maduros: prosa original e adaptada* (Lisboa: Guimarães & C.^a, 1918), pp. 77-79, 158-60.

39 Raúl da Costa, *Folar da alegria: páginas humorísticas* (Lisboa: Portugália, 1942), p. 145.

40 George Saunders, [s. tit.], in *One Life, 6 Words*, ed. Fershleiser, p. 112.

organizada por Armando Ferreira, será a *Antologia dos humoristas: contos alegres portugueses*, que viria a ter uma segunda série no ano seguinte, para além de outros volumes dedicados a literaturas estrangeiras.⁴¹ Nos textos que introduzem as duas séries portuguesas, o autor não se coíbe de denunciar o facto de as casas editoriais receberem com “desprêzo [*sic*] e desconfiança [...] êsses [*sic*] ingénuos criadores de momentos de boa disposição”. Aplauda, por isso, a editora que acedeu à publicação da antologia, considerando os contos aí incluídos como “manifestações literárias”.⁴² Já anteriormente, em 1932, no prefácio a um livro de Raúl da Costa, Armando Ferreira esforçava-se por defender o espaço da escrita humorística no reino da literatura: “como todos os livros alegres, ironicos, aparentemente despreocupados, é um livro necessario no panorama (esta frase está em moda) literario contemporaneo”.⁴³ Ainda na antologia, abordando o binómio facilidade/dificuldade de uma escrita humorística no contexto literário, o autor cita um texto de André Brun, que reflecte sobre o estatuto marginal dos escritores humorísticos e uma certa massificação estéril da literatura:

Em Portugal, o menino que fabrica três sonetos, o investigador que se alimenta do pó dos papéis velhos, o novelista que repete o que antes dêle cinqüenta gerações já escreveram, julgam fazer uma obra definitiva e em contraste, reputam fácil e inútil a obra dos humoristas. Afinal, são trinta mil a cavar a mesma vinha e sobram-nos os dedos da mão se por êles quisermos contar os humoristas lusitanos. Porque há tão poucos, se é tão simples o que êles fazem?⁴⁴

Tal observação permite supor que a receptividade das micronarrativas estaria no mesmo patamar da escrita humorística, tratando-se de um tipo de escrita marcado pela brevidade extrema, logo facilmente conotada com o simplismo. O retrato de um

41 As datas de publicação foram retiradas do estudo de Patrícia Baubeta (cf. pp. 221-22) uma vez que estão ausentes nos volumes.

42 Armando Ferreira, ed., *Antologia dos humoristas: contos alegres portugueses* (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1946]), p. 5. Talvez para reforçar este estatuto literário surja o nome de Júlio Dantas em primeiro lugar na capa da 2.^a série desta antologia, e em negrito numa segunda lista apresentada nas primeiras páginas. Cf. Armando Ferreira, ed., *Antologia dos humoristas: novos contos alegres portugueses*, 2.^a série (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1947]), p. 3.

43 Raúl da Costa, *Coisas que não lembram ao Diabo: paginas humoristicas* (Lisboa: J. Rodrigues & C.^a, 1932), p. 8.

44 *Antologia dos humoristas: contos alegres portugueses*, p. 15.

panorama literário nestes moldes, na década de 40, confirma a ideia segundo a qual a escrita que gera uma gargalhada, ou que recorre a uma forma textual pouco volumosa e rebuscada, estando, portanto, pouco interessada em manter o fosso entre um autor prescritivo e um leitor passivo, não possui os meios necessários (tradicionalmente confirmados e aceites) para atingir a sublimidade literária. Em todo o caso, dado o âmbito humorístico desta antologia, seria esperado que alguma micronarrativa de Almada, pelo menos das que revelam uma presença mais vincada do humor, tivesse sido aí incluída, o que não veio a acontecer. Para mais, tomando em consideração o que Armando Ferreira, antes de traçar as raízes da escrita humorística portuguesa desde os trovadores, aponta:

Assim poderia chegar-se à conclusão [...] que dentro de cada país, acompanhando a marcha e evolução da literatura desde os seus mais remotos alvares, uma minoria de autores, às vezes quási imperceptível, outras vezes irrequieta e impertinente, deitou sempre um pouco de sal e boa disposição nas suas produções.⁴⁵

Veja-se que esta definição assenta perfeitamente a alguns textos almadianos, como também vários dos aspectos que, no prefácio à segunda série da sua antologia e dirigindo-se aos neófitos na escrita humorística, Armando Ferreira levanta: “Também, (aqui em segredo) não faça caso algum das regras teóricas e empíricas que atrás indicamos [...]; sucede, às vezes, que o melhor sucesso e o mais puro resultado de *humor*, se obtém pela narrativa simples e ingénua de um caso”.⁴⁶

Esta é mais uma prova, portanto, do esquecimento a que estiveram destinadas as micronarrativas de Almada, sobretudo pensando que, com uma certa naturalidade, tivessem sido afinados para o universo da escrita humorística, face à inexistência de uma recepção teórica que lhes pudesse dar outro enquadramento.

A ambição de enfatizar o aspecto literário das narrativas humorísticas incluídas

45 Ibid., p. 7.

46 *Antologia dos humoristas: novos contos alegres portugueses*, 2.^a série, p. 15.

nestas duas séries, terá possivelmente ditado a exclusão de textos contendo aspectos (como a extrema brevidade) que agravariam o rótulo de uma escrita facilitista. Assim se poderá explicar a quase total ausência de microtextos, quando a sua presença não ofereceria grande surpresa, tendo em conta que já haviam sido praticados por conhecidos autores humorísticos, como aqui se mostrou. A maioria dos textos estende-se por quatro ou cinco páginas, sugerindo que a sua selecção terá sido condescendente com a tendências canonizantes do género do conto, em marcha nessa década de 40. As excepções são dois textos de Câmara Lima (1868-1928), na primeira série, que ainda assim se estendem por mais do que uma página, embora não atinjam as trezentas e cinquenta palavras.⁴⁷ Na segunda série desta antologia, o texto mais breve é uma fábula de Raúl da Costa, micronarrativa que não ultrapassa as duzentas e cinquenta palavras.⁴⁸

Já nas compilações de contos humorísticos de autores estrangeiros, a brevidade narrativa tem exemplos mais extremos. O seguinte texto de Achille Campanile é um deles:

Chove

Um dia, há muitos anos, um indivíduo que tinha saído de sua casa sem chapéu de chuva, notou que começavam a cair algumas gotas de água.

– Devia voltar a casa a buscar o guarda-chuva – pensou.

Mas depois disse:

– Ora! Não hão-de ser mais do que alguns pingos.

E continuou a andar, porque tinha muita pressa.

A chuva começou a cair.

Então, o indivíduo refugiou-se num portal.

– Já agora espero que pare a chuva – disse.

Mas tinha começado o Dilúvio Universal.⁴⁹

Mesmo neste caso, parece que o arranjo gráfico do texto, com a inclusão de

47 Câmara Lima, “História do entrudo”, in *Antologia dos humoristas: contos alegres portugueses*, ed. Ferreira, pp. 112-13 e Câmara Lima, “O Tempo e a agricultura”, in *Antologia dos humoristas: contos alegres portugueses*, ed. Ferreira, pp. 114-15.

48 Cf. Raúl da Costa, “O Pato e o grilo (fábula)”, in *Antologia dos humoristas: novos contos alegres portugueses*, ed. Ferreira, 2.^a série, pp. 195-96.

49 Achille Campanile, “Chove”, in *Antologia dos humoristas: contos alegres italianos*, ed. Armando Ferreira, trad. Amorim Pessoa, et al (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1947]), p. 159.

pontos parágrafo entre algumas orações, terá tentado minimizar visualmente os efeitos da extrema economia textual. De facto, quando incluído numa obra do autor italiano, este texto conta com menos dois pontos parágrafo do que aqui na tradução portuguesa.⁵⁰ O estender do tecido textual sugere, então, a tentativa de evitar a conotação com a anedota, que o organizador da antologia considera uma forma menor da escrita humorística, sobretudo quando comparada ao conto. Armando Ferreira já havia alertado para as diferenças entre a escrita humorística e outras formas orbitantes: “para a maioria do público leitor português continua a haver uma larga confusão entre humor, espírito, graça e até chalaça e anedota”.⁵¹ O texto de Achille Campanile está, de facto, longe de representar uma anedota. O efeito humorístico consubstancia-se aí devido à ironia produzida pela relação entre o conteúdo da última frase e o das frases anteriores, e é exactamente esta ironia que propõe ao leitor uma viagem especulativa por outras linhas interpretativas. Em particular, está ali embutida a noção de efemeridade dos fenómenos, na qual o protagonista se apoia para decidir sair de casa sem guarda-chuva, bem como o retrato social de uma vida apressada. Esta pressa, em contraste com o desígnio inevitável do “Dilúvio universal”, abre espaço à reflexão acerca da relação tempo humano/tempo universal e entre a ideia de urgência (ou melhor, da ilusão humana quanto ao controlo da vida *versus* o poder inigualável do acaso, capaz de alterar o rumo dos acontecimentos e, por isso, destruir essa ilusão).

Também na antologia de autores franceses se encontra a seguinte micronarrativa, assinada por Catulle Mendés, que recebeu o título de “Uma Boa amiga”:

Truz! Truz!

– Quem é?

– Abra!

– A semelhante hora? Em que está o senhor a pensar? Vou-me deitar, já pus sobre a

50 Cf. Achille Campanile, *Cantinela all'angolo della strada* (Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 2000), p. 98.

51 *Antologia dos humoristas: contos alegres portugueses*, p. 6.

cadeira o meu espartilho bordado de peluche cor de rosa e já tirei uma das minhas meias de seda preta.

– Deixe-me tirar a outra.

– Atrevido! Siga o seu caminho.

– Amo-a muito.

– Preferia que não me tivesse tanto amor.

– Estou pronto a morrer pela menina.

– Não me importa que viva ou que morra.

– Eu ainda sou novo.

– E ingénuo. Vá-se embora.

– Sou bonito.

– É tolo, já disse, que se fosse embora.

– Rico.

– Estúpido! Vá-se embora ou chamo alguém.

– Sou o amante da sua amiga Clementina.

– Ah! Então porque o não disse há mais tempo! – disse ela abrindo a porta.⁵²

Apostando que o leitor é capaz de descodificar as conotações sexuais esboçadas no final, o autor consegue desenhar humoristicamente o atributo que a mulher em causa valoriza no sexo oposto. Isto depois de ter passado em revista alguns dos estereótipos que poderiam fazer com que a mulher se envolvesse com o homem (incluindo aquele que a levou imediatamente a anuir sem qualquer resistência ou hesitação: o facto de a personagem masculina vir “indicado”, pode presumir-se, pela “boa” amiga) – estereótipos que não se referem somente àquela época, nem às personagens em particular, mas, ao invés, carregam um valor universal. Assim, o texto acaba por possuir uma substância extra: a da caracterização social, distanciando-se, pois, também aqui, da anedota, já que esta substância relega para segundo plano o humor, não deixando, no entanto, de lhe servir de base.

Por insípidas que pareçam estas iniciativas, elas não deixam de marcar um aspecto da produção escrita em Portugal que, em menor ou maior quantidade, não só estaria presente, como terá também sido atractiva para autores à partida menos relacionáveis com o humor. Mais de vinte anos depois, uma outra colectânea ajudaria a

52 Catulle Mendés, “Uma Boa amiga”, in *Antologia dos humoristas: contos alegres franceses*, ed. Armando Ferreira, trad. André Brun, et al (Lisboa: Guimaraes & C.^a, [1947]), p. 31.

comprovar a existência de uma faceta humorística em alguns dos escritores portugueses mais consagrados na história literária do país. Trata-se da *Antologia do humor português*, lançada em 1969, que apresenta textos de Gil Vicente, Camilo, Eça, Pessoa, Almada, Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria, Alexandre O'Neill, Ruben A., etc. Esta compilação, com cerca de mil páginas, oferece uma rara oportunidade de se verificar a existência de narrativas breves noutros períodos e neste registo de expressão escrita, para além de possuir ainda a curiosidade de agrupar escritores de vários períodos sob uma mesma capa, apontado assim o elemento humorístico, presente pelo menos num ou noutro momento da sua produção, como um ponto de convergência entre eles. Os textos aí apresentados variam desde as histórias em verso rimado, passando por aquelas em verso livre, até chegar às contemporâneas, habitualmente em prosa, mais sugestivas e com enredos abertos. Ainda que esta compilação não tenha tido o objectivo de ressaltar os textos humorísticos com traço de extrema brevidade (de Almada, por exemplo, é apenas incluído “A Cena do ódio”), encontram-se mesmo assim alguns extremamente breves, como os chistes narrativos em verso de João de Deus ou os dois epigramas narrativos, também em verso, de Bocage (1765-1805), estes com pendor acentuadamente humorístico, como se pode comprovar:

– “Morte! (clamava um doente)
Este mísero socorre”.
Surge o Parca, de repente,
E diz de longe: – “Recorre
Ao teu médico assistente”.⁵³

A maior nota, no entanto, no que respeita às micronarrativas, vai para a inclusão do texto de Alexandre O'Neill, aqui já citado.⁵⁴

Em resumo, muitas vezes inseridos no registo do aforismo, da fábula, do escrito

53 Manuel Maria Barbosa du Bocage, “A Parca e o Médico: (epigrama)”, in *Antologia do humor português* (Lisboa: Afrodite, 1969), p. 255.

54 Cf. nesta tese, p. 22 e Alexandre O'Neill, “Jorge”, in *Antologia do humor*, p. 851.

humorístico ou avulso noutras construções poético-prosaicas, os exemplos aqui revelados demonstram ter existido alguma adesão, sobretudo na década de 20 e 30, à ideia de brevidade literária aplicada à expressão narrativa. Não se pode, contudo, afirmar que as micronarrativas lançadas pelos modernistas no tabuleiro literário português tivessem tido um aprofundamento prático e menos ainda teórico. Vozes de desconfiança relativamente às formas mais experimentalistas e um esforço de canonização do género conto seriam determinantes para esmorecer eventuais desideratos neste sentido.

4.3 – O assomo das antologias de contos nos anos 40: estabelecimento de um mínimo para o género

Muito embora a presença de contos, nos seus vários subgéneros, seja de assinalar no cenário literário português do início do século XX, quer em livros, quer em publicações na imprensa,⁵⁵ poucas colectâneas antológicas surgem no mercado nas suas quatro primeiras décadas. A partir daí, contudo, este tipo de publicações adquire fulgor. As antologias, já se sabe, devido à sua natureza (s)electiva, marcam naturalmente influência junto de autores, editores e leitores, ajudando a instituir padrões, que com o tempo se poderão tornar canónicos relativamente à prática do género. Para tal, também contribuem as introduções que as acompanham – espaços teóricos com alguma visibilidade, que assim se juntam a textos da mesma natureza publicados em periódicos.

No prefácio a uma dessas antologias (1942), lançada com o objectivo de dar a conhecer contistas ingleses ao leitor português, João Gaspar Simões, seu organizador, disserta sobre a diferença cultural e formal entre o conto e a *short story*, propondo que

55 Na imprensa veja-se, por exemplo, “Contos malucos” (1911-1912) e “Contos relâmpagos” (entre Janeiro de 1913 e Janeiro de 1914), em *O Século Cómico*.

as *short stories*, pelo facto de os ingleses não terem uma palavra para conto, estão essencialmente ligadas à orgânica do romance. Por sua vez, nos países da Península Ibérica, o conto possuiria relações mais estreitas com o teatro e com o estilo dramático: “Para nós, conto, embora etimològicamente seja narrativa, é qualquer coisa de distinto da narrativa ou da história pròpriamente dita. É um todo em si mesmo, uma unidade estricte e peculiar”. Nota-se neste discurso o intuito de individualizar o conto, tornando-o independente das outras formas literárias próximas dele – desde logo da novela e do romance curto, mas também de uma narrativa simples, apresentando-o como um modelo regido por uma estrutura e uma escrita especializadas (à semelhança dos textos para teatro, como é ali referido). A principal diferença destacada e valorizada nesse modelo diz respeito ao foco cirúrgico que marca o exercício literário: “De facto, no conto todos os efeitos devem estar previstos. São dêle excluídas redundâncias e divagações: o escritor tem de ir direito ao fim”.⁵⁶ Esta introdução de João Gaspar Simões vem delinear alguns pressupostos a observar na escrita de contos, incorporando neles também a brevidade, ainda que a ela não se refira explicitamente. A especificação de um certo “mínimo” textual, no entanto, é veiculada em surdina pela extensão dos textos seleccionados na antologia (o conto mais breve espalha-se por oito páginas), um mínimo que ganha ainda maior autoridade devido ao facto de se tratarem de textos assinados por autores estrangeiros. Ou seja, o autor deve ser conciso, mas não há lugar à concisão que se apresente sob uma brevidade extrema. Este limite segue uma tendência já visível, aliás, numa das poucas colectâneas de prosa no início do século XX, *Á Rédea sôlta: collecção de contos escolhidos, portuguezes e estrangeiros* (1907), cuja maioria dos textos, de autores como H. Andersen, Balzac ou Maupassant, apresentavam tamanhos nunca inferiores a quatro páginas.⁵⁷ Uma certa uniformização, na ordem das

56 João Gaspar Simões, ed., *Contos ingleses* (Lisboa: Sírius, 1942), pp. I-II.

57 Cf. Eduardo de Noronha, ed., *Á Rédea sôlta: collecção de contos escolhidos, portuguezes e estrangeiros* (Coimbra: França Amado, 1907).

quatro ou cinco páginas de tamanho mínimo (ou, dito de outra forma, contendo pelo menos mil palavras), verificada quase sem exceções em todas as antologias de contos publicadas neste período, parece definir, então, este parâmetro canónico do género.

Nesse ano, é lançada a 1.^a série de *Os Melhores contos portugueses*, apadrinhada por Guilherme de Castilho. O próprio título da antologia, com a palavra “melhores”, passa para o leitor um valor de eleição e de validação relativamente ao modelo representado pelos textos escolhidos, ainda que Guilherme de Castilho se tenha esforçado para justificar que a selecção efectuada obedeceu somente a critérios pessoais. Em termos gerais, o prefácio é semelhante àquele de João Gaspar Simões, nomeadamente no que diz respeito ao reconhecimento do conto como unidade peculiar, afastado do romance ou da novela e dotado de uma mesma dinâmica no sentido da concisão. Isto é, marcado por “uma *mise-en-valeur*” de certos momentos. No entanto, para Guilherme de Castilho o conto é também o local, ao contrário do romance, em que essa *mise-en-valeur* é “operada pelo subjectivismo, pelo gosto [*sic*] e tendências pessoais do seu autor. No romance, pelo contrário, há a despersonalização do romancista”. Esta distinção visa, novamente, realçar o valor literário do conto, já que o aproxima da poesia. O conto é assim defendido como adequado “ao temperamento lírico, acentuadamente subjectivista, da gente portuguesa”. Posto que o traço de recriação poética e o espaço para uma exaltação autoral não encontram eco na dinâmica das micronarrativas, as considerações de Guilherme de Castilho têm o condão de as afastar, ainda que indirectamente, do universo do conto. Escusado seria referir que não existem micronarrativas nesta antologia nem nas séries seguintes, já que a selecção apresentada dos “melhores” contos, com trabalhos de autores consagrados como Alexandre Herculano, Eça ou Raúl Brandão, não possui um texto com menos de dez páginas.⁵⁸

58 pp. 17, 21.

O conto entraria definitivamente na moda, a julgar pelo número de compilações editadas daqui em diante. Como uma bola de neve, o género seria, então, alvo do interesse de autores e de críticos. A isto se referiria novamente Guilherme de Castilho na segunda série da sua antologia, publicada cerca de três anos depois: “Tirando a poesia, creio bem que não haverá outro sector literário onde mais alto se tenha elevado a geração dos nossos dias”. Esta série, ao contrário da anterior, inclui somente autores vivos, por exemplo João Gaspar Simões ou Vitorino Nemésio (mas não Almada) e os textos são claramente mais breves, ainda que com extensões superiores ao tal “mínimo” de quatro páginas.⁵⁹ Com uma quarta edição em 1971, ainda sob o chamariz do epíteto “melhores contos”, que conservou os mesmos autores e os mesmos textos à excepção de pequenas correcções e actualizações biográficas, esta antologia é um exemplo do esforço promovido, e perpetuado através das décadas, de consolidação de um padrão literário para o género conto.

Ainda nos anos 40, surge uma nova compilação de contos ingleses, prefaciada por Carmo Vaz e inserida numa colecção intitulada “Contos e novelas” (designação que deixa bem clara a ambição de individualizar o género do conto face ao da novela). Colecção que fez também sair, nos anos seguintes, uma panóplia de antologias de contos importados de literaturas estrangeiras. No seu prefácio, Carmo Vaz distancia-se da tentativa de emparedar o género, estabelecendo que o conto moderno não se pode definir com precisão pelo “facto de êle [*sic*] não obedecer a nenhuma fórmula ou técnica pre-estabelecida”.⁶⁰ Uma afirmação que leva em conta trabalhos como o de James Joyce, integrado na colectânea, conhecido pelo seu experimentalismo linguístico, estrutural e semântico. Precisamente acerca do autor irlandês, escreve o crítico:

59 Guilherme de Castilho, ed., *Os Melhores contos portugueses*, 2.^a série (Lisboa: Portugália, [1945]), p. 11.

60 Carmo Vaz, ed., *Contos ingleses modernos* (Lisboa: Gleba, [1945]), p. 7.

Insistimos em considerar James Joyce um dos maiores criadores de ficção de todos os tempos, o escritor que tentou realizar a mais séria tentativa de renovação da ficção burguesa. O seu “Ulisses” poderá ser considerado por Virgínia Woolf “um grande desastre”, mas ficará na história literária como exemplo do mais espantoso esforço de renovação de moldes gastos e envelhecidos, até hoje levado a cabo.⁶¹

No contexto da instabilidade e da versatilidade, que Carmo Vaz reconhece afectar o conto moderno, talvez pudesse ter sido aberto um espaço para a inclusão de micronarrativas, enquanto formas participantes do esforço renovador e inovador do paradigma narrativo tradicional. No entanto, uma vez mais, os textos apresentados nesta antologia apresentam para cima de uma dezena de páginas.

Também não é por esta via (isto é, pelo reconhecimento e pela integração da brevidade narrativa extrema na expressão contista) que segue Adolfo Casais Monteiro, quando se refere, em texto datado de 1938, à prática brevista de Tchecov, realçando que este “se limita a fixar momentos isolados, aspectos característicos, em geral numa intenção predominantemente irónica”. Não só Casais Monteiro não atribui qualquer importância às narrativas breves do autor russo, como, pelo contrário, valoriza aquelas mais longas: “As novelas mais extensas são porém a parte da sua obra em que o seu poder de criação se manifestou mais completamente”. Esta posição favorece a expressão literária “séria”, sendo o romance o seu representante mor, e relega para um plano periférico todas as restantes formas. Daí que, num artigo publicado no mesmo ano, elogiando o único romance de Almada, autor que considera ser “o mais original de todos os modernos escritores portugueses”, e urgindo à reedição de obras como *A Engomadeira*, Adolfo Casais Monteiro deixe bem claro não incluir nessa originalidade as peças mais breves do órfico, já que faz questão de sublinhar a existência, na fase modernista do escritor, de trabalhos “que hoje pouco mais têm que um valor documental”. Não parece assim ser despropositado afirmar que neste pensamento estariam obras como *Frizos* ou mesmo *A Invenção do dia claro*, aliás omitidas no seu

61 Ibid., pp. 9-10.

artigo.⁶²

Ao cair da década de 40, numa antologia ligeiramente diferente intitulada *Poemas narrativos portugueses*, Cabral do Nascimento, novamente, que a prefacia, aborda a distinção entre narração e lirismo e, dentro da narração, entre narração da acção e narração descritiva. O crítico chama a atenção para o facto de a poesia portuguesa não ser inteiramente subjectiva, daí a existência de poemas narrativos e descritivos. Com este raciocínio, fica esboçada uma diferenciação entre poesia-subjectividade e narrativa-objectividade, visão diferente daquela que, anos antes, Guilherme de Castilho propunha, ao definir o conto como um espaço de expressão subjectiva. Apontando que a etimologia de *epos* encerra o significado de “palavra, discurso, narração”, Cabral do Nascimento refere ainda que dentro dos poemas narrativos, se houvesse necessidade, se poderiam distinguir “os que possuem acção” daqueles “em que o poeta se propôs unicamente [*sic*] dar indicações ou ministrar ensinamentos, sendo de advertir que, neste último caso, o poderia fazer também com o desenvolvimento de um entrecho”. Todavia, para o crítico:

Duma maneira geral, os poemas narrativos portugueses não estão a par do alto nível da nossa poesia lírica. A sua leitura é contudo proveitosa, quer pela lição moral que proporcionam quase sempre, quer pelos curiosos exemplos de estilo e riqueza vocabular que muitas vezes apresentam. Insistimos, no entanto, em observar que a separação entre lirismo e género narrativo não é absoluta.⁶³

Testemunhando óbvios ecos de uma hibridez presente em várias propostas de autores nacionais e internacionais ao longo das décadas precedentes, esta análise denota algum reconhecimento, e abre portas, por isso, a uma maior receptividade, da prática de textos que não se enquadram em categorias pré-definidas. Ainda assim, a consciência quanto à volatilidade de alguns textos não é refletida nos trabalhos incluídos na

62 Adolfo Casais Monteiro, *O Romance e os seus problemas* (Lisboa: Casa do Estudante do Brasil, 1950), pp. 77, 286, 283.

63 Cabral do Nascimento, ed., *Poemas narrativos portugueses* (Lisboa: Minerva, 1949), pp. 8, 16-17.

antologia. Alinhada por outras publicações do género, esta não traz a público quaisquer exemplos modernistas de hibridez entre lirismo e narrativa, assunto que Cabral do Nascimento discutiu no texto introdutório. Somente excertos de poemas épicos, rimados quase todos eles, com excepção daqueles assinados por autores românticos praticantes do verso livre, e para além disso acentuadamente líricos, tiveram honras de inclusão.

Das diversas reflexões aqui lembradas, que contribuíram para validar o género do conto e que, tendo sido transmitidos ao público e à comunidade literária através destas antologias, conduziram os seus olhares para determinadas práticas em detrimento de outras, sobressai a importância da presença de um condão lírico (subjectivado) no sentido de elevar a escrita narrativa a um patamar de excelência. Assim se explica que às micronarrativas de Almada ou a outros exercícios semelhantes, pouca ou nenhuma atenção tenha sido concedida neste período, já que estas representam narrativas sintetizadas e “alíricas”, e para mais, muitas vezes com rasgos de humor. Excluídas do movimento de promoção e validação do conto, que assoma ao panorama literário português nestas décadas, e desprovidas de uma análise crítica que tivesse discutido as suas características, as micronarrativas continuaram ancoradas à condição marginal de uma prática experimentalista, forma excêntrica de um território inóspito entre a poesia e a prosa.

Ainda assim, o facto de, nos últimos anos da década de 40, alguns antologadores, em paralelo com a tentativa de canonização do conto, terem demonstrado a necessidade de salvaguardar a existência de práticas híbridas e desbalizadas, faz pressupor um ambiente no sentido da valorização das micronarrativas. Para esta mudança de perspectiva terão contribuído, não só as peças (nacionais ou estrangeiras) criadas no seio dos movimentos de vanguarda do início do século, mas também aquelas saídas das manifestações artísticas que ganhavam visibilidade nessa

altura. É o caso do Surrealismo, mas também de outros movimentos de renovação e questionamento literário que abririam as portas da poesia (campo globalizador da sua actuação) às formas narrativas extremamente breves.

5 – Ressurgimento: do Surrealismo aos anos 60

5.1 – O Surrealismo e a brevidade narrativa no seio da poesia

No final da década de 40, o Surrealismo português é formalizado. Identificados com a ideologia do movimento, uma multiplicidade de artistas empenha-se em apresentar um outro lado da existência humana, tida como necessária para a completude do ser – o lado onírico, resgatado ao inconsciente, que se traduziria, em termos literários, na valorização de formas díspares das organizadas segundo a lógica racional. Esta ambição pressupunha, em consequência, a condenação das instituições burguesas normalizadoras. Como apontou Breton na conferência *Position politique du surréalisme*, realizada em 1935:

Ceux d'entre les poètes et artistes modernes [...] qui entendent que leur œuvre tourne à la confusion et à la déroute de la société bourgeoise, qui aspirent très consciemment à agir dans le sens d'un monde nouveau, d'un monde meilleur, se doivent à tout prix de remonter le courant qui les entraîne à passer pour de simples récréateurs, avec qui la bourgeoisie n'en prendra jamais trop à son aise (ils ont tenté de faire de Baudelaire, de Rimbaud morts, des poètes catholiques).¹

António Pedro (1909-1966), surrealista bem antes do movimento existir no papel em Portugal, amigo de Almada e celebrador entusiasta da geração de *Orpheu*, aludiria, em 1930, a essa luta contra a atitude conservadora personalizada pelo burguês, vaticinando que a sua queda estaria já em marcha:

Hoje já não é preciso dar pontapés na barriga do “burguês”. O burguês de hoje encolhe a barriga para nos deixar passar. Chegamos portanto à altura de construir. Nós não precisamos destruir coisa nenhuma, o que tinha de ser destruído já anda a cair de podre.²

Esta afirmação, efectuada por ocasião do *1.º Salão dos Independentes*, do qual

1 André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962), p. 251.

2 António Pedro, “Manifesto do I Salão dos Independentes”, in *Cancioneiro do I Salão dos Independentes* (Lisboa: [s. ed.], 1930), p. 32.

sairia um novo cancionero em homenagem a Mário de Sá-Carneiro, Ângelo de Lima, Camilo Pessanha e Cesário Verde, repete a atitude anti-burguesa, herança dos primeiros modernistas, que viria a encontrar no Surrealismo um novo alento. Neste contexto, recuperando o uso que dela fizeram os modernistas, a brevidade virá a integrar textos criados fora dos parâmetros lógicos e estanques que normalizavam alguns modelos de expressão literária.

A presença da brevidade aplicada à escrita narrativa, contribuindo para a irreverência de uma proposta literária, é detectável logo em 1942, quando o mesmo António Pedro publica *Apenas uma narrativa*. A atitude transgressiva nesta obra, em particular contra a compartimentalização de géneros literários, é visível logo no subtítulo “romance”. Evocando a autoridade de Mário de Andrade, António Pedro lembra: “Romance é aquilo que o seu autor resolveu designar assim”.³ Trata-se, com efeito, de uma obra breve, constituída por dez capítulos, cada qual preenchendo apenas entre três e seis páginas (o que corresponde a menos de mil palavras, à excepção do capítulo VI, com cerca de mil e cem, e do último, à volta das quinhentas). Para além disso, a iniciar cada um deles, encontra-se uma ilustração e uma frase (retirada do texto do capítulo) que configura uma espécie de micronarrativa verbo-visual, condensadora da história que depois se desenrola. Sabe-se hoje, inclusive, que *Apenas uma narrativa* será, muito provavelmente, uma compilação de várias narrativas breves em, literalmente, “apenas uma”.⁴

Apesar de não se conhecerem micronarrativas escritas por António Pedro, este deixaria em espólio alguns textos de uma só página, datados dos anos 30 e ainda

3 António Pedro, *Apenas uma narrativa* (Lisboa: Minerva, 1942), p. 9.

4 Um dos capítulos (o quinto), acompanhado de uma ilustração e preenchendo somente uma página, surge publicado na imprensa em 1939 com a indicação de que pertencia a um livro de contos em preparação. António Pedro não publicaria este livro e terá, então, depois reutilizado esses contos. Cf. António Pedro, “Motim: conto irracional”, *Juventude*, Dezembro 1939, p. 21 e Cláudia Pazos-Alonso, “Transatlantic Travel and Modernist Transformations: the singular case of *Apenas uma narrativa*”, in *Just a Story*, ed. Cláudia Pazos-Alonso e Bruno Silva Rodrigues, trad. Mariana de Gray Castro (Oxford: Aris & Philips, 2015). pp. 1-31 (pp. 6-7).

inéditos,⁵ para além de que, respondendo a um inquérito promovido em 1955 pela revista *Tetracórnio*, apontaria *A Invenção do dia claro* como um livro que lhe ensinou “o difícil caminho de ser simples”.⁶ Isto, depois de ter publicado textos de Almada, em edições suas ou em jornais que coordenou, de ter partilhado com este o espaço de diversas exposições e até de polémicas, e de, no início da segunda metade do século, ter chamado a atenção para a importância do órfico no contexto literário e artístico português, apontando-o como “um dos artistas mais importantes” do seu tempo.⁷ A sua consciência quanto à importância da brevidade narrativa seria ainda demonstrada em 1952 quando destacou os romances de teor policial em alternativa à “tacanhez da fórmula do romance”, que alguns transformam em:

História pessoal de acontecimentos, mais ou menos comentados, que é o que não interessa ao caso de cada um, pois quando interessa, é como as gaiotas apetecem a terra se no mar há temporal. E essa experiência, ou a do temporal, não pode senão chamar-se poesia. Nunca leva 300 páginas a contar.⁸

Este subgénero, também admirado e praticado por Pessoa na sua expressão em conto, seria aliás recuperado na década de 60, como será aqui anotado, e viria a contribuir para a propagação da ideia de brevidade no meio literário português.

A brevidade e a exacerbação visual que esta pode trazer ao texto encaixam-se perfeitamente nos moldes de um movimento com uma vertente plástica tão vincada, como é o caso do Surrealismo. Tal valorização imagética no seio dos surrealistas levaria à criação de peças em que a brevidade narrativa convive com uma componente visual explícita, como é o caso de *Ampola miraculosa: romance*, de Alexandre O'Neill, obra

5 Para uma reprodução destes textos, ver: Sónia Isabel Guerreiro, *Textos narrativos de António Pedro*, Tese de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2007.

6 António Pedro, “Quais os livros que vale a pena ler? / Quais os livros que valeu a pena escrever?”, *Tetracórnio*, ed. José-Augusto França (Lisboa: [s. ed.], 1955), p. 73.

7 António Pedro, “Pequena informação a propósito de José de Almada Negreiros”, *Comércio do Porto*, 11 Agosto 1953, p. 6.

8 António Pedro, “Quase elogio do romance policial”, in *Tricórnio*, ed. José-Augusto França (Lisboa: [s. ed.], 1952), pp. 36-41 (p. 41).

publicada entre 1948 e 1949 num dos *Cadernos surrealistas* lançados pelo Grupo Surrealista de Lisboa. Com um subtítulo desviante, na esteira daquele de António Pedro, que, aliás, assina o texto na badana da capa no qual se pode ler “o instante é, de facto, o que interessa a quem sabe como deve ser a alegria de viver”,⁹ este livro é composto por apenas treze imagens, cada qual acompanhada por uma legenda com menos de uma dezena de palavras, o que perfaz, portanto, cerca de uma centena de signos linguísticos. Ainda assim, cada uma destas frases possui uma relação, pelo menos sintática, de continuidade com a seguinte, formando a estrutura de uma narrativa de cariz surrealista, senão mesmo absurda. A brevidade, manifestada pela economia que marca a informação transmitida em cada composição verbo-visual, propositadamente insuficiente e com pouca lógica semântica, quer internamente (entre imagem e texto), quer entre composições, contribui para a natureza inusitada desta obra.

A expressão através de elementos verbo-visuais não foi, então, incomum no seio dos surrealistas portugueses. António Maria Lisboa (1928-1953), em 1949, na primeira exposição do grupo surrealista dissidente, apresenta também um trabalho composto por uma sequência de imagens a ilustrar um texto, contendo no título uma alusão à brevidade e narrativa: “Pequena história a mais fantástica dos amorosos”.¹⁰ Do mesmo António Maria Lisboa é o seguinte desenho (1953) que, com o título a acompanhá-lo, possui vários elementos caracterizadores das micronarrativas. Nomeadamente, a construção de uma história aberta, extremamente breve e focada no essencial, com uma pitada de humor e mistério, para além das características surrealistas inerentes:

9 Alexandre O'Neill, *Ampola miraculosa: romance* (Lisboa: Cadernos Surrealistas, [1948]), badana esquerda da capa.

10 Para uma reprodução parcial do que sobrou do original, ver: António Maria Lisboa, *Poesia*, ed. Mário Cesariny de Vasconcelos (Lisboa: Assírio & Alvim, 1977), pp. 127-35. Ver também p. 394.

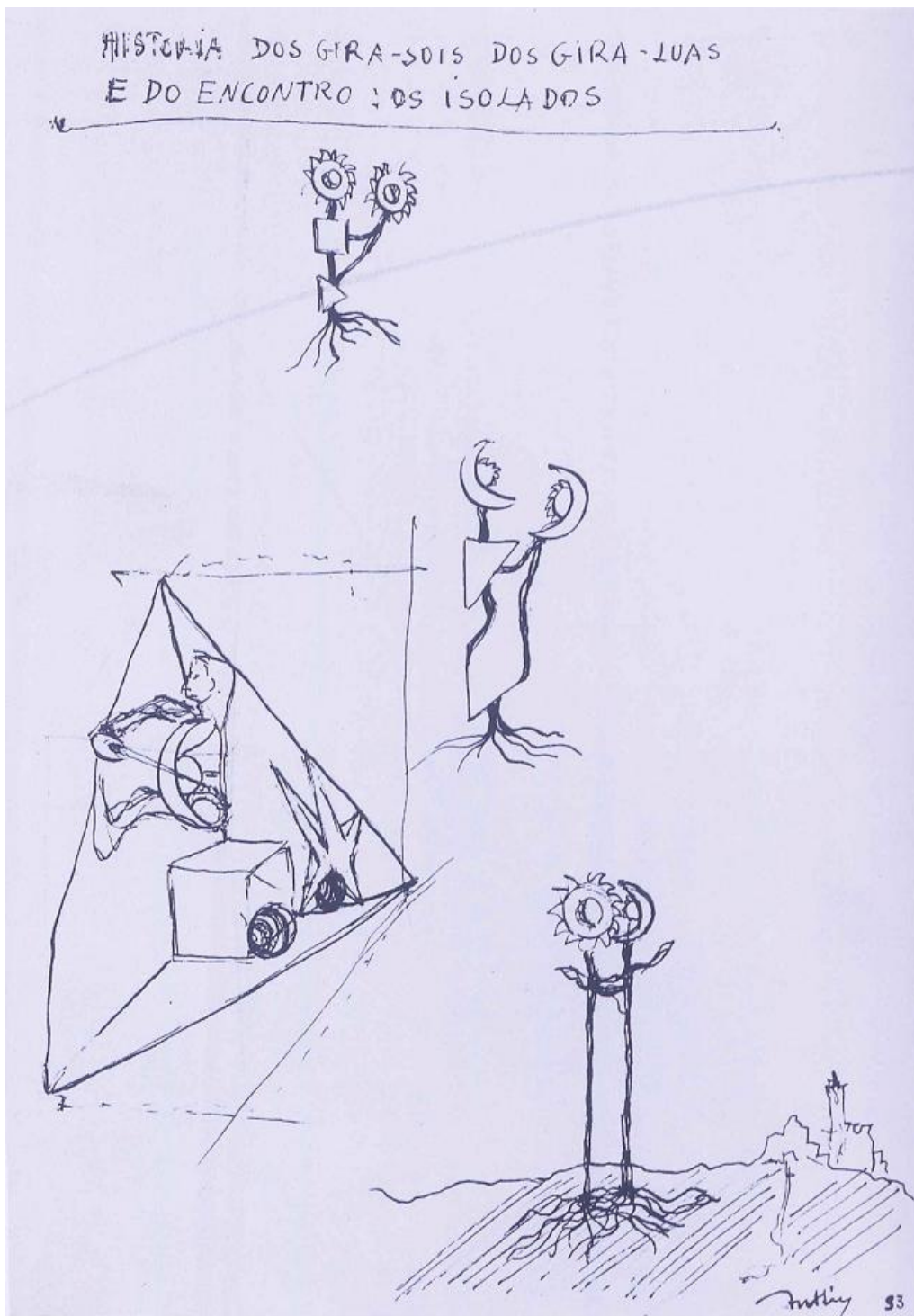


Fig. 11¹¹

Em moldes semelhantes, João Rodrigues (1937-1967) desenharia, em 1958, esta imagem-história, ou a história de uma tarde condensada numa imagem cheia de figuras

11 António Maria Lisboa, “História dos gira-sois dos gira-luas e do encontro: os isolados”, in *António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria: três poetas do surrealismo*, ed. Mário Cesariny de Vasconcelos (Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1981), *hors-texte*.

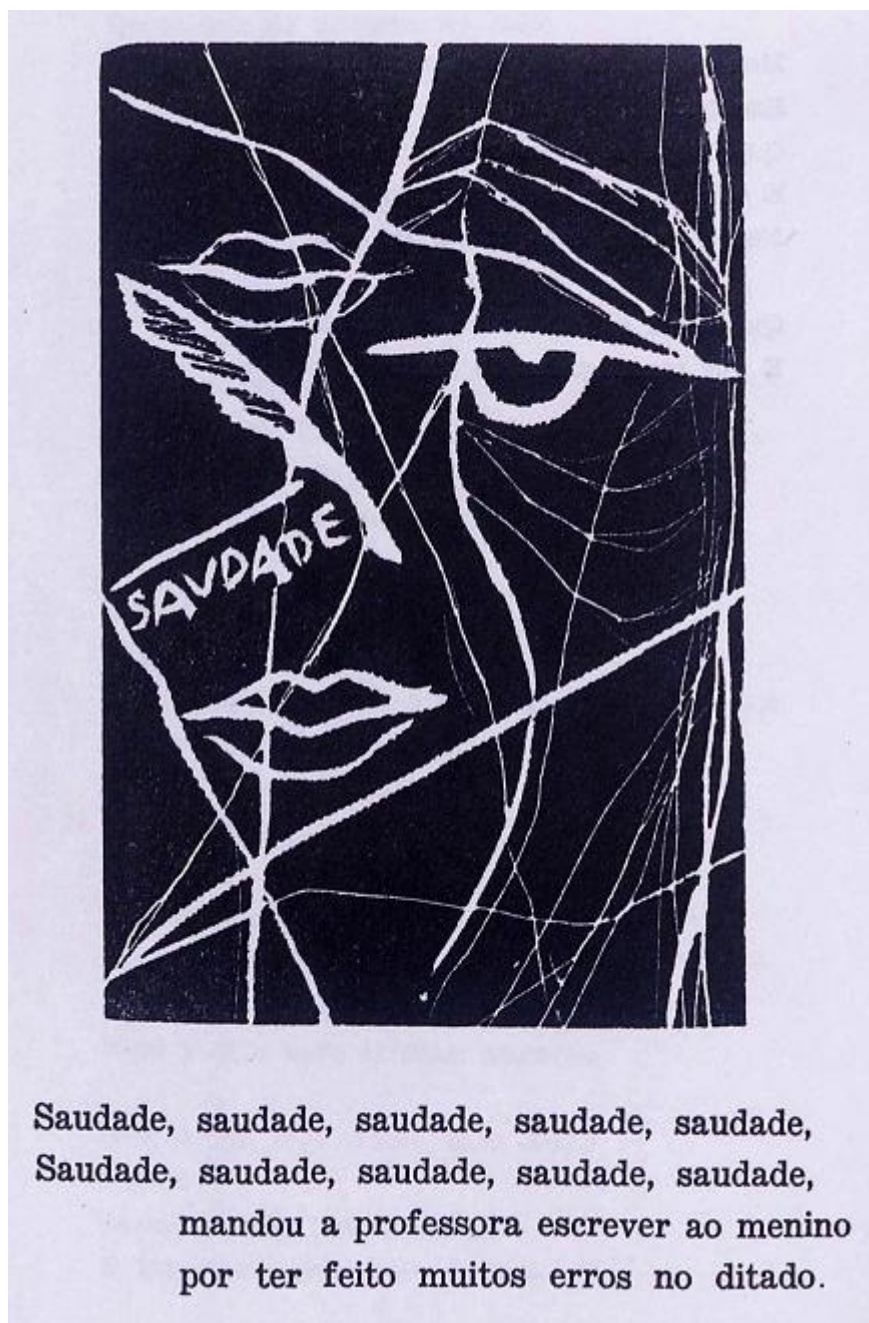


Fig. 13¹³

Com as devidas diferenças, este tipo de composição mista, que junta a narração ao humor, traz à ideia aquelas outras, primordiais, de Almada. Apenas agora se reflecte um mundo de cariz mais onírico, marcadamente anti-racional. Observa-se ainda uma certa infantilização – na forma dos desenhos, na construção simplista, quando não

13 António Barahona da Fonseca, *Isto: poemas* (Lisboa: [s. ed.], 1958), p. 20.

ilógica das narrativas, o que coloca estes trabalhos fora da seriedade canonizada para a actividade literária e artística.

A escrita automática, concebida através do jogo do *cadavre exquis*, forma outra prática surrealista que, realizada individual ou colectivamente, resultou em alguns textos extremamente breves e por vezes narrativos. Muitas destas produções seriam criadas num contexto experimental ou lúdico sem intenção de publicação e só algumas viriam a ser recuperadas mais tarde em antologias e outras publicações. Veja-se o “Conto de um sábado de Aleluia” (1948), que apesar de ter sido escrito a cinco mãos – Alexandre O'Neill, António Pedro, Fernando de Azevedo (1923-2002), João Moniz Pereira (1920-1989) e Mário Cesariny (1923-2006) –, não ultrapassa as mil palavras. Inferior a um milhar de palavras são também os textos “Que Concluir” (1948), escrito por Alexandre O'Neill e Mário Cesariny, e “A Vida de Kandinsky” (1960), este assinado por Ernesto Sampaio (1935-2001), Gonçalo Duarte (1935-1986) e Mário Cesariny.¹⁴ Mais narrativos e mais breves são os textos saídos de um jogo surrealista, realizado em 1961 na casa de Natália Correia. Este jogo desafiava cada participante a escrever um texto, de forma automática, inspirado numa palavra, para que os restantes, depois o interpretassem. A contribuição de Natália Correia (1923-1993) traduziu-se na seguinte micronarrativa:

Estou no campo. Junto a um regato. Olho a água e vejo reflectido nela o meu rosto, ou melhor, em vez do meu rosto vejo uma flor branca. Colho a flor. Estou numa floresta e no cimo duma árvore vejo um homem de estatura agigantada. Esse homem tem uma longa barba azul-claro, quase líquida. Subo pela barba do homem. Quando chego ao cimo o homem desaparece. Desaparece a flor e fica só na minha mão a sua semente.¹⁵

Presente nesta ocasião, e fabricando também uma micronarrativa nestes moldes,

14 Cf. Alexandre O'Neill, et al, “Conto de um sábado de Aleluia”, in *Antologia surrealista do cadáver esquisito*, ed. Mário Cesariny de Vasconcelos (Lisboa: Guimarães, 1961), pp. 33-38; Alexandre O'Neill e Mário Cesariny de Vasconcelos, “Que Concluir”, in *Antologia surrealista*, ed. Vasconcelos, pp. 21-23, Ernesto Sampaio; Gonçalves Duarte e Mário Cesariny de Vasconcelos, “A Vida de Kandinsky”, in *Antologia surrealista*, ed. Vasconcelos, pp. 99-102.

15 Natália Correia, [Palavra dada: semente], *Cadernos: centro de estudos do Surrealismo*, 7 (2008), pp. 8-9.

estava Ana Hatherly, ela que seria, no cair da década de 60, uma das mais representativas praticantes de micronarrativas em Portugal.

Pese embora o movimento surrealista venha a ter o seu fim em 1952, em termos formais, vários dos seus participantes e outros autores que se interessariam depois pela ideologia do movimento continuaram a apresentar textos breves nos seus trabalhos. Fernando Lemos (1926-), por exemplo, no seu *Teclado universal: poesias* (1953), escreve pelo menos dois textos, “Tempo gratuito” e “Linchamento”, que não ultrapassam cada um as duas páginas, para mais apresentadas lado a lado, oferecendo assim ao leitor o horizonte de uma leitura instantânea, sem a interrupção provocada pelo virar da folha.¹⁶

Também em 1953, num volume colectivo publicado no Brasil, em que participariam vários surrealistas, como António Maria Lisboa, Mário Cesariny ou Mário-Henrique Leiria, são de Egito Gonçalves (1920-2001) três textos estróficos com poucas dezenas de palavras e com uma clara predominância narrativa, entre os quais “Paragem”:

O pássaro fendeu os ares e tombou morto.
Caiu sôbre um canteiro onde florescia lírios
E imediatamente as vísceras comunicaram a desagregação.
Então vieram as formigas
Assaltaram-no,
Sugaram-no em milhões de partículas...
E o pássaro coberto de negrura movediça
Foi diminuindo de volume
Esquecido dos sóis que procurara.¹⁷

Este é um caso que mostra uma clara estrutura narrativa, contudo integrada e afectada por um discurso com algum teor reflexivo e algumas manifestações poéticas.

Em 1956, é a vez de Mário Cesariny relatar a *Vida e milagres de Pápárikáss, bastardo*

16 Fernando Lemos, *Teclado universal: poesia* (Lisboa: Moraes, 1963), pp. 10-11, 28-29.

17 Egito Gonçalves, “Paragem, Far-west, Episódio”, in *Doze jovens poetas portugueses*, ed. Alfredo Margarido e Carlos Eurico da Costa (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953), pp. 32-33 (p. 32).

do imperador (título que cria a expectativa de uma narrativa extensa) através de um texto que pouco ultrapassa as quinhentas palavras.¹⁸ Por seu lado, António José Forte (1931-1988) escreveria, em 1958, a seguinte prosa híbrida, a que o autor chamou “Poema”:

Eram enormes, tentaculares e à sua passagem a noite ficava dividida ao meio: num lado eram lançados os velhos e as crianças, no outro os corpos dilacerados dos amantes. Contudo podia-se escolher. Os generais tinham providenciado nesse sentido, mantendo aberto ao longo das avenidas grandes postos de abastecimento para suicidas. Havia quem se suicidasse escrevendo um poema como havia quem se suicidasse olhando simplesmente para o mar. Qualquer coisa vermelha flutuava a certas horas ao redor da boca e era sangue ou labaredas, nunca se sabia bem. Era às vezes uma flor na boca duma criança.

Uma noite uma mulher estendendo os braços para o horizonte lançou de súbito um grito lancinante: AVIÕES! Mas era apenas um bando de gaivotas e a mulher teve de ser enforcada. Tais enganos constituíam segredos de estado.

É certo que não havia presos políticos. A política tinha sido abandonada por todos, estava reduzida a um montão de cabeças petrificadas. A caça aos ratos, única fonte de sabedoria, tornara-se quase geral. Mas era preciso apanhá-los vivos. Então extraíam-se cuidadosamente as entranhas com o auxílio de pinças e aos olhos fascinados dos estudiosos patenteava-se naquelas formas horríveis e sangrentas tudo o que restava dos discursos de Zaratrusta ou de Alice no País das Maravilhas.¹⁹

Estes dois últimos exemplos, juntamente com o título da obra de Fernando Lemos, mostram a base poética que sustentou a expressão surrealista. Assim, textos com uma narratividade mais vincada surgem, quer organizados em formatos habitualmente associados à poesia, quer classificados pelos próprios autores como poemas, ainda que tal designação tenha muitas vezes o propósito de desafiar as classificações e as fronteiras entre géneros. Poder-se-ia pensar que estes casos seriam uma recuperação do poema em prosa, no entanto, estes textos possuem uma componente narrativa, relatada muitas vezes de forma objectiva e na terceira pessoa, sem grande recurso a figuras de estilo marcadamente líricas. Trata-se, então, sobretudo da inclusão de tecidos narrativos breves com alguma poetização num contexto alargado de poesia. Por um lado, a poesia é estabelecida como o grande e generalizador reino literário, por outro lado, este gesto

18 Mário Cesariny de Vasconcelos, *Manual de prestidigitação* (Lisboa: Contraponto, 1956), pp. 19-21.

19 António José Forte, *40 noites de insónia de fogo de dentes numa girândola implacável e outros poemas* (Lisboa: [o autor], 1958), pp. 15-16.

vinca a hibridez das formas literárias e serve o objectivo de desestabilizar os processos de classificação e de uniformização, até aí adoptados, dos géneros literários.

5.2 – Na esteira do Surrealismo: os poetas de 50-60

O paradigma da inserção de estruturas narrativas no universo poético, por vezes dando azo a peças extremamente breves e, portanto, híbridas entre a micronarrativa e a poesia em prosa, é também verificável em publicações na imprensa dos anos 50, pelo menos naquelas que albergaram uma geração de autores dedicados à exploração de novas possibilidades expressivas, eles também adoptando a poesia como grande palco de actuação. Alguns dos quais denotando um certo “cansaço” após o fim da revista *Presença*, como aponta João Bigotte Chorão na introdução à edição facsimilada de *Távola Redonda: folhas de poesia*, uma dessas publicações. Mesmo se, em determinada altura, o lirismo é proclamado “como caminho privilegiado da poesia”, podemos encontrar, ainda assim, a inclusão da narrativa nos modelos poéticos aí experimentados, de que é exemplo “Matrimónio”, de Fernanda Botelho (1926-2007):²⁰

DISSERAM que sim:
mais nada.
E depois
foram os dois
esgotar o romanesco,
numa casa pintada
de fresco.

À entrada:
“Deus abençõe este Lar”
Mas acabaram por acreditar
que tinham dito sim.
– mais nada.²¹

A narração infiltra-se na dinâmica poética e rítmica da estrofe e acaba por ser ela

20 João Bigotte Chorão, “‘Távola redonda’ ou da (im)possível harmonia”, *Távola Redonda: folhas de poesia*, ed. facsimilada (Lisboa: Contexto, 1989), par. 2, 4.

21 Fernanda Botelho, “Seis poesias”, *Távola Redonda: folhas de poesia*, Janeiro 1950, [s. p.].

o traço dominante do texto. Vários dos elementos identificados noutras micronarrativas, já referidas, marcam também aqui a sua presença, por exemplo: o humor subtil, identificável no percurso romântico do altar que se gasta rápida e paradoxalmente na casa pintada de fresco; a utilização de elementos repetitivos (tais como “DISSERAM que sim” e “que tinham dito sim”), importante para criar um momento de tensão; e elementos accionais/temporais (“E depois”, “foram”). Face à presença da narrativa, por vezes de forma superlativa, em exercícios poéticos desta natureza, não surpreenderá que, em revistas como a *Távola Redonda* ou a *Árvore: folhas de poesia*, esta última vinda a lume num ambiente “de resistência à deriva antimodernista do Neo-Realismo” em que estavam “criadas as condições para a fertilidade do Modernismo no pós-guerra”,²² alguns autores e críticos incluíam o tema da brevidade nas análises comparativas entre géneros que, face a esta interpenetração prosa-poesia, volta a ser motivo de reflexão.

Vergílio Ferreira, por exemplo, assinando o artigo “Sob o signo da poesia”, afirma que “A prosa, naturalmente, distingue-se da poesia, quer apenas pelo grau de repercussão emocional, em conformidade também com o seu grau de síntese (e assim diremos que ela é uma poesia de grau inferior) quer porque as correspondências que provoca, os valores com que joga não dizem respeito directamente à verdade emotiva do homem”. Uma diferenciação que parece voltar a colocar lirismo e narração (que adquire agora o valor de síntese) em sentidos opostos, com desprimor pela segunda. No entanto, o autor continua a esclarecer que “umas das grandes conquistas da moderna literatura, foi o abandono das formas discursivas da prosa pela síntese poética”, confessando que “Assim, [...] a prosa moderna parece-me fundamentalmente poética”, pelo que uma certa prosa, aqui definida como prosa moderna, e por consequência experimentalista,

22 Luís Adriano Carlos, “Uma Árvore no meio do Cosmos ou o retorno do sublime”, in *Árvore: folhas de poesia*, ed. facsimilada (Porto: Campo de Letras, 2003), pp. IX-XVIII (p. X).

ganha validade através deste processo de poetização.²³ Talvez por isso se tenham publicado na revista textos na linha dos de René Char, em que a narrativa se destaca como um dos aspectos estruturais, muito embora estes sejam apresentados como poemas. É o que acontece no exemplo seguinte, publicado em 1952:

Je viens de rentrer. J'ai beaucoup marché. Tu es la Continuelle. Je fais du feu. Je m'asseois dans le fauteuil de panacée. Dans les plis des flammes barbares, ma fatigue escalade à son tour.²⁴

Este é um caso sintomático de como uma forma breve e quase lacónica de narrar, que encadeia sem delongas as acções do protagonista, é integrada numa dinâmica discursiva em paralelo com a expressão de uma inquietude poética, corporizada pelas últimas duas construções frásicas. Neste período, estabelece-se um contexto de afirmação das micronarrativas pela existência de autores que incluem a narrativa em trechos literários validados poeticamente, alguns extremamente breves.

Note-se o importante caso do (prolífero) praticante de recortes poéticos-narrativos José Manuel (1928-1993), editor da revista *Eros*. Foi nesta que publicou, em 1951, trinta e sete breves apontamentos, epigrafados com um texto de Baudelaire, e outros sessenta, dois anos volvidos, dedicados a Eduardo Viana e com epígrafe de Jean Cocteau, demonstrações da sua consciência modernista.²⁵ Entre estes textos encontra-se um dos exemplos mais extremos e híbridos de uma micronarrativa:

Novou no Congo
ninguém viu.²⁶

Os limites entre narração e poetização são aqui, devido à extrema brevidade do

23 Vergílio Ferreira, "Sob o signo da poesia", *Árvore: folhas de poesia*, Inverno 1951-1952, pp. 149-58 (pp. 155-56).

24 René Char, "Guirlande terrestre pour un ange de plomb", *Árvore: folhas de poesia*, Primavera e Verão 1952, pp. 214-19 (p. 217).

25 Cf. José Manuel, "Eros", *Eros*, Abril 1951, [s. p.] e José Manuel, "Transfigurações", *Eros*, Outubro 1953, [s. p.].

26 "Transfigurações", [s. p.].

texto, difíceis de traçar. Poder-se-ia afirmar que o texto traduz um momento contemplativo de carácter exclusivamente lírico. No entanto, também se detectam processos narrativos que se expressam, tanto explicita, como implicitamente. Explicitamente pela presença do verbo “nevar” e implicitamente através da relação semântica entre os elementos “Congo” e a queda de neve, que sugere outras narrativas. Desde logo, pode ler-se uma com conotações coloniais, caso se entenda a neve branca como uma metonímia da presença do europeu branco no continente africano. Uma presença, contudo, sem resultados (ou com resultados nefastos, que “ninguém viu”), talvez efectuada de uma forma camuflada (e invasiva) que não foi detectada. Outras leituras poderiam simplesmente notar a relação paradoxal entre uma situação rara, como a de nevar no Congo (um momento também simbólico de uma beleza inesperada) e o facto de ninguém a ter contemplado. Paradoxo que poderia traduzir uma subtil crítica à incapacidade dos artistas (ou leitores) vislumbrarem para além daquilo que quotidiana e localmente, nas suas confortáveis rotinas ou hábitos, sejam literários ou outros, conhecem (neste caso o acto de ver assumiria também o significado de sentir).

Os textos de José Manuel seriam incluídos nas duas edições da *Antologia da novíssima poesia portuguesa*, organizadas por Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro em 1959 e 1961. Antologias que, dado o contexto aqui já referido, não podiam deixar de apresentar casos em que os textos narrativos surgem enquadrados pela manifestação da “nova” poesia. Na primeira edição, surge também um outro texto de José Manuel dedicado a Almada (e novamente com epígrafe de Jean Cocteau). Trata-se de uma história breve composta por catorze estrofes com o título “Boémia no céu”, cujo protagonista é Arlequim, personagem de grande inspiração para Almada.²⁷ Esta e outras

27 Cf. José Manuel, “Boémia no céu”, in *Antologia da novíssima poesia portuguesa*, ed. Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro (Lisboa: Moraes, 1959), pp. 189-93. Anteriormente publicado em: José Manuel, “Boémia no céu”, *Eros*, Outubro 1951, [s. p.]. José Manuel haveria ainda de escrever outra história, igualmente composta por catorze breves textos dispostos em estrofe, mas desta feita protagonizada por Pierrot. Cf. José Manuel, “Aventura no mundo”, *Eros*, Novembro 1954, [s. p.].

homenagens, que José Manuel endereçará a Almada, são fruto da amizade e da consideração que nutria por ele, não sendo, portanto, totalmente despropositado esperar que a sua escrita sintética seja, de certo modo, discípula da do órfico. Em entrevista, a filha de José Manuel lembra mesmo “que o seu pai privilegiava a companhia de José de Almada Negreiros, artista que estimava muito e com o qual entretinha demoradas e intensas conversas acerca da arte e da filosofia”. Almada viria a ilustrar algumas capas de livros publicados por José Manuel, mas o ponto mais alto desta relação terá sido o projecto, entre 1951 e 1955, da decoração da sua casa. Almada desenharia vários painéis de azulejos, com Arlequim e Columbina como principais protagonistas, e um vitral “sob a encomenda de José Manuel”.²⁸

Outros trabalhos de José Manuel inserem-se numa linha experimentalista com respeito à expressão narrativa. É o caso do singular *Alquimia do sonho: romance poemático* (1953), em que se verifica novamente a atribuição subversiva do termo “romance” (para mais mesclado com a ideia de poema), já que se trata da desestruturação do modelo convencional esperado para esse género. Na herança de obras como *A Invenção do dia claro*, de Almada, ou de *Leviana: novela em fragmentos*, de António Ferro, quanto à estrutura, apresentação e (i)lógica narrativa, esta obra de José Manuel surge dividida em secções (“pretextos”; “primeiro retrato”; “segundo encontro”, “ciclos”, “repetições”, etc.), cada uma composta por vários microtextos numerados de poucas frases, uns narrativos, outros aforísticos, outros ainda reflexivos ou filosóficos, alguns semanticamente desalinhados com os anteriores ou com os que lhe sucedem. Incluído na primeira secção, “pretextos”, lê-se este:

28 Barbara Aniello, *A Casa da Rua de Alcolena: história, mistério, símbolo* <<http://www.casadaruadealcolena.blogspot.pt>> [consultado 22 Janeiro 2014], pp. 201, 25. Ver também: Cátia Mourão, *A Mansão filosófica da Rua de Alcolena* (Lisboa: Chiado Editora, 2013). Nesta obra pode-se encontrar o fac-símile de uma dedicatória de Almada para José Manuel (p. 202). Segundo pude constatar pessoalmente, existem, na biblioteca pessoal de Almada Negreiros, exemplares da revista *Eros*, dirigida por José Manuel.

Manolita oscilou, dispersou-se, perdeu-se dentro do ritmo.²⁹

Bestiário (1964) é outro exemplo de uma obra sua pouco convencional, sendo constituída por dezoito quadras, cada qual numerada e encimada pelo nome de um animal, que será aludido no texto. Num ambiente de renovada irreverência literária e artística, José Manuel mostra, assim, em algumas das suas obras, uma adesão à brevidade literária como forma de desestruturar modelos e expressar o seu mundo de mistérios e fantasias.

Refira-se que na segunda edição (aumentada) da *Antologia da novíssima poesia portuguesa*, para além da publicação de mais microtextos de José Manuel, seriam incluídos textos de outros autores com uma mesma ênfase narrativa. É o caso da série de pequenos poemas em prosa de António Ramos Rosa (1924-2013), nos quais, não obstante a clara intenção poética, se verifica por vezes a presença importante de uma narração sem preciosismos. Atente-se no seguinte exemplo, pertencente a um trabalho cuja “orgânica dos poemas é claramente espacial”, como escreveria Melo e Castro:³⁰

Cabeça de lâmpada, punho reflexo. Olhos de água abertos, atravesso a cidade derrotada, a caminho do dia de água. Um homem de ervas, com uma arma de pedra, dá-me o bom dia da flor do vento.³¹

O livro de António Ramos Rosa, *Sobre o rosto da terra* (1961), do qual este e outros textos semelhantes foram retirados, apresenta, uma vez mais, a referência ao universo poético, já que surge, na sua edição original, descrito como: “poema de antónio ramos rosa”.³²

Recorde-se que por esta altura, em 1962, Alexandre O'Neill publica *Poemas sem endereço*, título a remeter novamente para a poesia. Neste trabalho foram incorporados

29 José Manuel, *Alquimia do sonho: romance poemático* (Lisboa: [s. ed.], 1953), p. 11.

30 E. M. de Melo e Castro, *A Proposição 2.01: poesia experimental* (Lisboa: Ulisseia, 1965), p. 24.

31 António Ramos Rosa, “Sobre o rosto da terra”, *Antologia da novíssima poesia portuguesa*, ed. Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro, 2.^a ed (Lisboa: Moraes, 1961), pp. 180-83 (p. 182).

32 Cf. António Ramos Rosa, *Sobre o rosto da terra: poemas* (Covilhã: Livraria Nacional, 1961), p. 5.

vários textos narrativos entre os quais “Jorge”, aqui já referido, que possui todos os ingredientes para configurar uma micronarrativa moderna:

Podes vir.
Mamã, enfim, morta.³³

Outra escrita de expressão poética que albergou formas narrativas, levada a cabo novamente por um autor ligado ao Surrealismo, foi aquela que Raúl Perez (1944-) produziu entre 1962-1966, embora só recentemente vinda a lume. Este “Sem título” é de 1962:

Na negrura do espaço
uma janela se abriu
deixando fugir uma estrela
e com ela
três rapazes
nunca mais ninguém os viu.³⁴

Também Luis Pignatelli (1935-1993) escreveria, entre 1968 e 1973, na revista *Crónica Feminina*, textos participantes da hibridez prosa-poesia a que chamou de “prosemas” e “quase aforismos”. Peças de poucas palavras, que antecipam várias microficcões publicadas nas últimas décadas em Portugal.³⁵ Pese embora a sua hibridez entre narração e aforismo, já que muitas vezes as suas peças incluem um desenlace fechado de teor moral ou filosófico, em algumas o exercício da sugestão narrativa é mais acentuado:

Cortou o ramo de uma árvore e colocando-lhe uma pedra na extremidade arremessou-a contra o vento e fez a terra.³⁶

Estes textos configuram micronarrativas mais abertas com múltiplas avenidas

33 *Poemas*, p. 34.

34 Raúl Perez, “Sem título”, *Cadernos: centro de estudos do Surrealismo*, 5 (2006), p. 7.

35 Cf. Luis Pignatelli, *Obra poética 1953-1993*, ed. Zetho Cunha Gonçalves (Lisboa: & etc, 1999), pp. 204, 43-62.

36 *Ibid.*, p. 45.

interpretativas, que abrem espaço para a imaginação e atribuem ao leitor um papel criativo.

De madrugada deu à praia e, sobre o peito aberto pelas águas, tinha um búzio cor de sangue.³⁷

Noutros casos é evidente a influência dos *haikai* que, aliás, Pignatelli também pratica noutro trabalho seu com microficcões intitulado *Galáxias* (1973). Título curiosamente usado num livro que seria, poucos anos depois, publicado por Haroldo de Campos – crítico, ensaísta, poeta e fundador do movimento de Poesia Concreta brasileira –, no qual seriam incluídos textos, escritos entre 1963 e 1976, a que um dia Caetano Veloso se referiria como contendo “proesias”.³⁸

Refira-se ainda que a poesia oriental estaria em voga nestas décadas, a julgar por uma afirmação de Ana Hatherly, em 1959, a acompanhar três poemas seus que terão sido escritos “dentro das tendências dominantes do gosto poético actual, influenciado, de certo modo, pela poesia oriental”.³⁹ Mais uma demonstração do interesse que alguns autores portugueses manifestavam, neste período, por formas que representavam, entre outras valências, a exploração de uma escrita breve, depurada e visual.

Não obstante a paulatina mudança de paradigma quanto à valorização e substanciação da expressão extremamente breve aplicada à narrativa, algumas práticas neste sentido ficaram na gaveta dos autores e não seriam apresentadas a um público mais geral senão esporadicamente ou vários anos depois. O caso de Pignatelli é demonstrativo, já que só em 1999 (e pela editora *& etc*, conhecida pelas suas

37 Ibid., p. 52.

38 Haroldo de Campos, *Galáxias*, 2.^a ed (São Paulo: Editora 34, 2004), Texto-orelha. Pelo menos um destes textos foi publicado em Portugal, em 1966, contendo a indicação de pertencer ao projecto “Galáxias”. Cf. Haroldo de Campos, “Galáxias: fragmento”, *Poesia experimental: 2.º caderno antológico*, ed. António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder (Lisboa: [s. ed.], 1966), [s. p.].

39 Ana Hatherly, “O Idêntico inverso: ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta”, *Diário de Notícias*, 17 Setembro 1959, pp. 7-8 (p. 7).

publicações alternativas) os seus textos mais brevíssimos seriam publicados em volume. Por vezes, este tipo de composições encontram espaços em edições colectivas de iniciativa independente, como aquela que resultou na publicação de *Grifo: antologia de inéditos organizada e editada pelos autores* (1970), em que participaram Pedro Oom, António José Forte, Ernesto Sampaio, entre outros. De Eduardo Valente da Fonseca (1928-2003) podem aí ler-se oito microtextos, incluindo “O Pastor protestante”:

Havia um pastor protestante na terra. Era guarda-livros, chamava-se Gurmesindo e tinha um bigode que só se via a um metro. Atravessava as ruas com uma humildade profissional e quando o ouvia dar as boas noites, a sua voz arrepiava-me como se tivesse aranhas dentro. Conseguir reduzir Deus a um bigode pequenino foi a grande vocação secreta do Sr. Gurmesindo, e conseguiu-o rigorosamente.⁴⁰

Reduzir Deus a um bigode tão pequeno que quase só se vê à lupa poderia perfeitamente ser a metáfora de algumas acções “protestantes” em prol da concisão e da brevidade – a favor, portanto, de uma atitude que consiga, através de uma simples saudação de “boa noite”, artilhar uma bomba que estremeça quem a oiça.

Numa outra colectânea, lançada em 1974, Pedro Oom (1926-1974), mais um elemento de esqueleto surrealista, publicaria várias histórias extremamente breves marcadas pela ironia, muitas delas na linha da anti-fábula que Fernando Pessoa⁴¹ e Ana Hatherly, como adiante se verá, haviam praticado. Veja-se “O Soldadinho de chumbo”, texto integrado num dos vários blocos de histórias aí apresentados:

Era uma vez um soldadinho de chumbo que só comia rabanetes.
Um dia o saloio que lho vendia resolveu aumentar o preço.
O soldadinho de chumbo estava cheio de fome e não tinha dinheiro que chegasse para comprar os rabanetes.
Como tinha nascido com seis dedos na mão esquerda resolveu cortar o que estava a mais e assim tentar pagar o preço que o saloio lhe pedia.
Mas o saloio disse que não que não aceitava que o chumbo estava muito desvalorizado que só aceitava o pagamento em ouro ou prata.
Diante deste desaforo o soldadinho de chumbo ficou muito indignado.
Armou-se de um terço e de uma grossa Bíblia e desatou a disparar imprecações.

40 Eduardo Valente da Fonseca, “Os Manequins inquietantes”, in *Grifo: antologia de inéditos organizada e editada pelos autores* ([s. loc.]: [s. ed.], 1970), pp. 29-33 (p. 32).

41 Cf. nesta tese, p. 63.

E foi assim que o soldadinho de chumbo ganhou a guerra.⁴²

A extrema brevidade narrativa revela-se um meio, não só para subverter convenções (neste caso anulando qualquer mensagem moral), como, nas suas entrelinhas, permite esboçar exercícios de crítica social ou política, parecendo ser esse o caso, pelo menos quanto ao comportamento cobiço do saloio.

5.3 – A renovada sedução pela extrema brevidade narrativa

Contribuindo para um espaço de expressão literária marcado pela extrema brevidade narrativa, a desenvolver-se neste período, estão ainda algumas iniciativas que visaram a recuperação de obras e de autores com esta tendência. Guedes de Amorim, por exemplo, relembra em 1960 o valor brevista de João de Araújo Correia (1899-1985), aproveitando uma nova edição dos *Contos bárbaros* (originalmente publicados em 1939), classificando-o como “génio da brevidade”, em semelhança com Chekhov. Valorização reforçada por Massaud Moisés nos anos 70, quando este enfatiza o estilo “leve, coloquial, enxuto, conciso” e ainda “depurado e simples” do escritor.⁴³

Este processo, que erigiu uma espécie de ponte comunicante entre as décadas de 50/60 e aquelas anteriores à década de 40, incidiu também sobre as obras dos primeiros modernistas. Aproximando-se da comemoração dos cinquenta anos da *Orpheu*, David Mourão-Ferreira, “Imerso, desde há tempos, na tarefa de historiar a fase moderna da nossa literatura; mais propriamente detido, por enquanto, no estudo do movimento do Orpheu e das principais figuras que o constituíram”,⁴⁴ reabilita e exalta, em vários

42 Pedro Oom, “Histórias para crianças (emancipadas)”, in *Coisas* (Lisboa: & etc, 1974), pp. 121-39 (pp. 123-24).

43 João de Araújo Correia, *Os Melhores contos de João de Araújo Correia*, ed. Guedes de Amorim (Lisboa: Arcádia, 1960), p. 10 e Massaud Moisés, *O Conto português* (São Paulo: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1975), p. 283.

44 “Saudação”, p. 15.

artigos no *Diário de Notícias*, precisamente as figuras dessa geração e em particular Almada, redimindo-se assim do esquecimento que levava à não publicação de textos deste na *Távola Redonda: folhas de poesia*, revista de que David Mourão-Ferreira era um dos directores.⁴⁵ O crítico e escritor pede mesmo:

Glória, em suma, no cinquentenário da sua primeira exposição, ao maior pintor português da época moderna, ao mais inventivo desbravador de mitos, ao autor das teses mais fulgurantes e originais sobre a nossa pintura primitiva! [...] a José de Almada-Negreiros – que este, sim, em todos os sectores por que unitariamente se dispersou, é o maior de todos nós!⁴⁶

Lembra ainda *Frizos* de Almada como “textos muito sóbrios, muito simples, cuja expressão directa, linear, de extrema pureza, se aparentava com a invenção verbal dos primitivos e das crianças”, rotulando-os (sem surpresas, dada a integração das micronarrativas no campo da poesia, de que se tem vindo a falar), ora de “prosas poéticas”, ora de “poemas em prosa” que “continham, de facto, matéria susceptível de intrigar muita gente, de indignar alguma outra, de incomodar quase toda”.⁴⁷ Estes comentários contribuem para o reencontro com os microtextos de Almada e, portanto, também à releitura das micronarrativas que neles se encontram.

A fechar a década de 60, os modernistas e outros vanguardistas voltam a ser recordados, agora no contexto da Poesia Concreta, por Melo e Castro, que dá atenção às peças marcadas pela brevidade narrativa experimentalista, e as enquadra, igualmente, no vasto universo da poesia. Corifeu e teórico do movimento concretista em Portugal, reflectindo sobre a prosa criativa e os seus praticantes no país, Melo e Castro enumera, então, entre as maiores obras e os maiores criativos na “prosa informacional”, *A Engomadeira* de Almada Negreiros e *Apenas uma narrativa* de António Pedro,

45 Cf. nesta tese, p. 123. Estes artigos de David Mourão-Ferreira foram depois reunidos em: David Mourão-Ferreira, *Hospital das letras* (Lisboa: Guimarães, 1966). Ver sobretudo pp. 167-205.

46 “Saudação”, p. 17.

47 David Mourão-Ferreira, “No cinquentenário do 'Orpheu'”, *Diário de Notícias*, 25 Março 1965, pp. 15-16 (p. 15-16).

apontando nestas, e na literatura dos seus autores, a latência da poesia.⁴⁸ Como aqui já foi referido, textos de *A Invenção do dia claro* viriam ainda a ser incluídos na antologia de escritos surrealistas organizada por Natália Correia (1973), o que demonstra, novamente, tanto o olhar recuperador da condição vanguardista e híbrida destas obras (e a sua reinterpretação sob outras perspectivas), como o gesto da sua inclusão no universo da poesia, neste caso a surrealista.⁴⁹

Usufruindo e contribuindo para este ambiente, progressivamente favorável à expressão da extrema brevidade na narrativa literária, que se desenvolvia nestas décadas de 50-60, estão trabalhos e comentários que incluem referências explícitas à sua aplicação. É o caso de *Verídicos e pequenos contos: factos ocorridos com almas simples e alguns seres classificados como irracionais* (1960), obra de Domingos da Cruz (1880-[-?]), neste caso devido à presença do termo “pequenos” no título, que antecipa a dimensão dos textos no interior da obra (alguns não ultrapassando as duas páginas),⁵⁰ ou de uma nota de José Rodrigues Miguéis, que volta a valorizar uma atitude depurativa,⁵¹ relembrando o processo de escrita de *Páscoa feliz: novela*:

Cilindrei-a, desidratei-a, até lhe ter espremido e catado, quanto possível, todo o “desnecessário” que inça tantas inúteis páginas de ficção. Reduzi-a a metade. [...] (Alguns leitores diziam-me depois que lhes fora impossível interromper a leitura, uma vez iniciada: eram duas a três horas de corpo a corpo com a ficção).⁵²

Também as publicações antológicas desta época que, embora com menos intensidade, mantinham os esforços para balizar o género conto, revelavam sinais de algum reconhecimento de formas marginais desobedientes ao cânone. Em *Sarça Erótica* ([1959]), por exemplo, antologia organizada por Petrus (pseudónimo de Pedro

48 E. M. de Melo e Castro, “Prosa Prosa”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 1 Março 1969, pp. 1-3.

49 Cf. nesta tese, p. 124.

50 Cf. Domingos Cruz, *Verídicos e pequenos contos: factos ocorridos com almas simples e alguns seres classificados como irracionais* (Lisboa: [s. ed.], 1960).

51 Cf. nesta tese, p. 131.

52 José Rodrigues Miguéis, *Páscoa feliz* (Lisboa: Estúdios Cor, 1958), p. 171.

Veiga), são recuperadas duas micronarrativas de Fernando Pessoa, “A Rosa de Seda (fábula)” e a “Aventura Amorosa” (assinada por Álvaro de Campos) e ainda um “esboceto” narrativo de António Nobre (1867-1900) com perto de quinhentas palavras grafadas em duas páginas e meia, escrito quando este tinha dezasseis anos.⁵³ No prefácio, reflectindo sobre a preferência demonstrada, nas produções literárias dos autores portugueses, para o “pequeno episódio novelesco sobre o longo romance fluvial”, Petrus identifica a existência de uma vertente na narrativa breve, para além do conto e da novela, o do “simples episódio de indefinida caracterização literária”. Reconhecendo que a “complexidade do mundo moderno tem incitado os escritores a enxertar-lhes [aos géneros tradicionais] novas modalidades”, defende ainda que “é de boa política assimilar aos padrões típicos das literaturas mais convencionais aquelas formas indiferenciadas que se podem designar por narrativas, episódios ou simples paisagens humanas”.⁵⁴

Já na década de 60, por ocasião de mais uma antologia, a *Colectânea de versos portugueses: do século XII ao século XX*, Cabral do Nascimento volta ao tema das diferenças entre poesia e prosa, ou melhor, entre lirismo e narração, mas agora para reconhecer, aludindo às fábulas de La Fontaine, as propostas desestabilizadoras trazidas pelo Modernismo:

Modernamente, com a libertação absoluta levada a efeito por alguns escritores, em quase todos os países, rompeu-se o equilíbrio até então mantido. Se bem que poéticos na sua essência, esses textos são prosa (às vezes rimada), embora em certos casos deixem a impressão de versos de pé quebrado. Aliás, não existiam já “poemas em prosa”, assim catalogados pelos seus autores?⁵⁵

Noutra passagem pode ler-se:

53 Cf. “A Rosa”; Álvaro de Campos, “Uma Aventura amorosa”, in *Sarça*, ed. Petrus, pp. 309-11 e António Nobre, “O Amor do sachristão”, in *Sarça*, ed. Petrus, pp. 17-21.

54 Petrus, ed., *Sarça*, pp. 5-7.

55 Cabral do Nascimento, ed., *Colectânea de versos portugueses: do século XII ao século XX* (Lisboa: Minerva, 1964), p. 8.

Para facilidade de arrumação, prefiro considerar, tènicamente, prosa os textos que não obedecem aos cânones da estilística, por mais generosa que esta seja. (Sou o primeiro a reconhecer que as leis da prosódia não são rígidas e que a porta está aberta às inovações válidas – para me servir dum adjectivo muito em uso).⁵⁶

Este reconhecimento das formas híbridas reflecte bem um contexto em que as práticas alternativas de expressão literária ganham novo fôlego e protagonismo. Ainda assim, é deixado bem claro que não existe, na opinião do crítico, a aceitação imediata de todo o tipo de formas. A escolha da palavra “válidas” é novamente uma alusão à desconfiança perante o “novo” ou perante um texto que não tem precedentes e que, não os tendo, traz dificuldades acrescidas ao exercício teórico. Não admira, em função destas afirmações, que Almada, uma vez mais, não esteja entre os cento e noventa poetas escolhidos para esta colectânea. Concluir-se-á, portanto, que os organizadores desta antologia não considerariam “inovações válidas” (ou validadas) quaisquer propostas literárias do escritor de *Frizos*.

Neste sentido, outra antologia, mesmo se apresentando autores canónicos e textos ainda longe de configurarem micronarrativas, parece enquadrar-se no processo de reconhecimento e tímida abertura ao valor da brevidade literária. É o caso dos vários volumes da colecção *Mosaico: pequena antologia de obras-primas*, lançada pela Fomento de Publicações entre 1957 e 1959, aproximadamente, sob a direcção literária de Manuel do Nascimento. Poder-se-ia pensar que a utilização da palavra “pequena” diria respeito ao número reduzido de “obras-primas” seleccionadas para a colecção. No entanto, foram publicados mais de noventa volumes, cada um contendo uma ou mais obras do mesmo autor. Pequenos são os livros na sua aparência (formato bolso), um verdadeiro mosaico cada um e, no seu conjunto, um painel de mosaicos – que é, aliás, motivo gráfico da capa em todos eles. Para além disso, são pequenos também no

56 Ibid.

número de páginas, que parece ter sido limitado a cerca de cinquenta por volume.⁵⁷ O título da colecção é, portanto, uma derivação que evita (mas apenas explicitamente) transmitir a ideia de que uma obra-prima possa ser “pequena”. Que possa ser, portanto, um texto breve. O título mais adequado, sem a preocupação em recorrer a esse subterfúgio, seria talvez “Antologia de obras-primas pequenas” ou então “Antologia das pequenas obras primas” como viria a surgir, aliás, na contracapa dos primeiros quatro ou cinco volumes (do número 12, ou 13, ao número 16) – mas somente nestes – a partir dos quais seria aí incluída uma lista com os títulos já editados.⁵⁸ Um possível engano que reforça o sentido brevista inerente a esta colecção. Foram aqui publicados textos de todos os quadrantes e estilos literários, de uma panóplia de autores nacionais e estrangeiros, entre os quais alguns dos conhecidos adeptos da brevidade, como Voltaire, Poe, Chekhov e até o contemporâneo José Augusto Roussado Pinto, dinamizador da brevidade literária na sua vertente da narrativa policial, como será indicado mais adiante. Do ponto de vista formal, quanto à valorização da brevidade narrativa extrema, nada parece alterar-se, já que a dimensão dos textos narrativos é igual, ou ainda maior, comparativamente àqueles inseridos em antologias tradicionais de um só volume, mas o paradigma de obra-prima altera-se. As “obras-primas” passam também a poder ser contos (ou, em alguns casos, um pequeno número de contos) e novelas de poucas dezenas de páginas cada, que ganham assim direito a uma publicação individual em livro. Uma prova mais da abertura à possibilidade da integração de outros mínimos narrativos na literatura.

Ainda como exemplo da tendência valorizadora da brevidade literária, duas

57 Tive a oportunidade de consultar quatro dezenas de volumes e a grande maioria apresenta entre trinta e nove e quarenta e oito páginas (apenas três destes ultrapassavam a meia centena, o mais extenso com cinquenta e quatro).

58 Os volumes antes do número 13 (talvez com a excepção do número 12, que não foi possível consultar), não contêm a lista nem o título alterado. Depois do número 16, nos vários volumes consultados, o título original da colecção é repostado na contracapa. Cf. Manuel do Nascimento, ed., *Mosaico: pequena antologia de obras-primas*, [90 vols] (Lisboa: Fomento de Publicações, [1957-1959]).

antologias dedicada ao conto policial, da responsabilidade de Ross Pynn (pseudónimo de José Augusto Roussado Pinto), discutem e promovem a extrema brevidade literária, demonstrando uma posição menos conivente, neste aspecto, com a canonização do género sobre. Em 1963, surgem os *100 contos curtos policiais* (que terá uma segunda edição no mesmo ano e a terceira em 1965), naquela que será uma das primeiras antologias a assumir no seu título a brevidade como aspecto selectivo dos textos. Entre os participantes, todos nomes estrangeiros e maioritariamente desconhecidos, marcam presença, no entanto, dois notórios seguidores da brevidade: Voltaire e Jorge Luis Borges. No texto introdutório, Roussado Pinto esgrime os seus argumentos citando, por exemplo, O. Henry: “Deixem que escreva em duas linhas o que outro faria em cinco páginas”, e os ensaios de Edgar Allan Poe.⁵⁹ Dá assim voz (e continuidade) à reflexão do autor americano, tal como Pessoa propusera. Seguindo a estratégia de anteriores antologistas do género conto, Roussado Pinto começa por tentar individualizá-lo face à novela e ao romance, recorrendo a comentários que defendem o valor da extrema depuração e da brevidade: “Quanto a nós, a 'short story' terá de ser o mínimo dos mínimos no máximo dos máximos. Por outras palavras: dizer em poucas palavras *tudo* quanto tem de ser dito”. Em mais detalhe, “Há que dizer tudo em muito pouco. Dizer tudo por vezes numa única frase, retratar uma personagem num único traço”. Dizer este tudo implicará, obviamente, não dizer tudo ao leitor, ou, pelo menos, não dizer tudo explicitamente. Isto é, o leitor participa nesse dizer do autor, descobrindo o não-dito. Roussado Pinto teve o especial cuidado de clarificar esta perspectiva de leitura: “Um conto curto pode levar muito tempo a ler, se por ler se entender uma leitura cuidada e atenta dos textos. Além disso é tão supérfluo como uma novela ou um romance, desde que o supérfluo esteja no leitor”.⁶⁰ Apesar disto e da inclusão da palavra curtos no título

59 Ross Pynn, ed., *100 contos curtos policiais* (Amadora: Ibis, 1963), p. 9.

60 Ibid., pp. 8-9.

da antologia, a grande maioria dos textos nela incluídos ultrapassa o marco canônico das quatro páginas. As exceções, no entanto, confirmam a não exclusão na totalidade das formas extremamente breves. Na introdução a uma destes textos, com apenas duas páginas (cerca de quatrocentas palavras), Roussado Pinto sublinha, possivelmente preocupado com a estranheza que o leitor poderia sentir ao deparar-se com um texto sintético, que a autenticidade do autor pode ser reflectida neste tipo de escrita, aproveitando para contrariar a ideia de facilidade associada à sua produção. Estabelece, então, que escrever assim é coisa de génio:

Se alguém duvidasse do talento de Frederic Brown, aqui estaria este conto para mostrar como um escritor autêntico é capaz de dar em meia dúzia de linhas toda uma história. E quando esse autor é Frederic Brown, como não podia deixar de ser, já que isso é definição sua, o conto teria de ter um traço humorístico. Leiam-no, leitores, e sorrirão – de surpresa e admiração. De surpresa pela simplicidade da sua estrutura, e admiração pelo génio singular de Brown.⁶¹

Um ano depois, Roussado Pinto lançaria uma segunda antologia, intitulada *108 contos da nova vaga policial*. Eliminada do título a palavra curtos, já que esta característica desapareceu dos textos aí apresentados, no entanto o editor não deixa de reiterar a importância dos aspectos relacionados com um estilo de escrita mais sugestivo e menos denotativo e, em particular, com a necessidade da construção de espaços interpretativos abertos:

É isso que o leitor encontrará em muitas páginas, algumas das quais com tal força, que o obrigará a suspender a leitura, e forçá-lo-á a pensar... E estremecerá com as revelações que surgirão frente aos seus olhos. Assim se saiba ler nas entrelinhas e exista alguma preocupação na leitura. Não é ler só por ler – soletrar, apenas – antes se saiba encontrar aquilo que o autor, como obriga a arte que o subordina, insinua, deixando ao leitor a sua cota-parte de perceber, sentir, reflectir...⁶²

Enigma e mistério, essências da construção das narrativas policiais, são elementos, como tem sido demonstrado, muitas vezes explorados na escrita das

61 Ibid., p. 283.

62 Ross Pynn, ed., *108 contos da nova vaga policial* (Amadora: Ibis, 1964), p. 10.

micronarrativas.

5.4 – Rumo à micronarrativa contemporânea: alguns exemplos

As incursões e inclusões aqui referidas, enquadradas na dinâmica dos movimentos artísticos que se afirmaram na segunda metade do século XX, abririam caminho à criação de um espaço para a expressão da extrema brevidade aplicada à narrativa fora do seio poético em que haviam sido integradas. Ou seja, as micronarrativas começam, nos anos 60, a surgir em trabalhos mais claramente identificáveis com a prosa, produzidos por figuras ligadas precisamente a esses movimentos de base sobretudo poética. Dado o ambiente, aqui exemplificado, no campo das antologias do conto nos seus vários sub-géneros, que vinha reconhecendo como positiva a presença da brevidade narrativa, poder-se-ia esperar que as micronarrativas fossem integradas nas obras, colectivas ou individuais, que continham contos contemporâneos. Estes pareciam, de facto, surgir mais abreviados. Veja-se os textos incluídos em *Os Passos em volta* (1963) de Herberto Helder, autor com ligações, tanto a projectos de cariz surrealista, como experimentalista. Este livro, na verdade, pode ser visto como um exemplo intermédio. A primeira edição contém um texto intitulado “Um Sonho” que não ultrapassa as quatrocentas palavras e espraia-se em somente duas páginas.⁶³ Na sua 6.ª edição, datada de 1994, Herberto Helder inclui mesmo uma narrativa, “Teoria das cores”, com cerca de duzentas palavras e dentro do horizonte da página una.⁶⁴ Texto que havia sido integrado, sem surpresas (tendo em conta a presença das micronarrativas no universo experimental poético deste período) no caderno *Poesia*

63 Cf. Herberto Helder, *Os Passos em volta* (Lisboa: Portugal, 1963), pp. 23-26.

64 Cf. Herberto Helder, *Os Passos em volta*, 6.ª ed (Lisboa: Assírio & Alvim, 1994), pp. 21-24. Existem várias diferenças entre as sucessivas edições de *Os Passos em volta*.

Experimental 1 (1964), aí escrito sem título e à cabeça do preâmbulo editorial.⁶⁵

Verifica-se, contudo, não obstante um certo ambiente favorável à brevidade junto de iniciativas editoriais ligadas ao género conto, que as micronarrativas vão surgir a partilhar, na maioria dos casos, um espaço, não na companhia de prosas mais extensas, mas de outros microtextos em prosa. Este é o caso das “tisanas” de Ana Hatherly, projecto iniciado em 1969, que representa uma das primeiras e mais representativas publicações desta natureza.

Neste âmbito, usufruindo e contribuindo para o ambiente propício à emancipação das formas narrativas extremamente breves que se desenvolveu em Portugal nas décadas de 50 e 60 e se prolongaria para as seguintes, merecem destaque alguns trabalhos de Jorge de Sena, de Mário-Henrique Leiria e de Alberto Pimenta. Os dois primeiros escrevendo micronarrativas que apresentam muitas das características modeladoras destas composições, isto é: textos abertos (sem um desenlace explícito para o momento de tensão apresentado), depurados e focados no essencial. E Alberto Pimenta propondo ambientes de uma elevada exigência reconstrutiva – decorrentes, sobretudo, de deformações/manipulações tipográficas – com textos marcados pelo humor e pela exploração da vertente visual.

Vejam-se os vários textos (escritos entre 1966 e 1969) incluídos em *O Labirintodonte* (1970), entre eles algumas micronarrativas com acentuadas modificações gramaticais e visuais, experimentações de cosmética gráfica que incluem: quebras de linhas sem utilizar o hífen de forma convencional; textos sem espaços entre palavras; textos com espaços entre as letras das palavras; textos sem pontuação; textos que misturam letra maiúscula e letra minúscula; textos organizados na página formando figuras geométricas; etc. É o caso de “*vita et moribus poetae*”, uma micronarrativa

⁶⁵ Cf. Herberto Helder, [Era uma vez...], in *Poesia experimental: 1.º caderno antológico*, ed. Herberto Helder e António Aragão (Lisboa: [o autor], 1964), pp. 5-6.

transformada graficamente:

Foi uma
macaca da
paraíba cha
mada mimi (não
como seria de su
por la vache qui r
it) que me ensinou a
brincar com o meu pip
i. a nossa vida por essa
época foi com pequenas va
riações exemplo para todos
quantos o buscavam como a pri
meira parte da vida devida de S.
jonadir bispo e mártir. vinha toda
a sociedade vinham quase todas as pr
ofissões quase todas as paixões quase t
odos os portugueses de há quem e também
(uma vez não são vezes) e nós de corpo ao léu
(como os anjinhos do céu) virávamos as costas
e mostrávamos a rubicunda fonte das bostas cant
ando em coro sem ofender o íntimo foro do decoro:

si si
mi mi mi de ré
mi de lá
deita si
deita lá
mi mi fá fá
fá fá
fá fá
fá si fá fá
mi mi cu né
fá cá fá fá
fu né mi mi.⁶⁶

A organização textual já não remete para uma estrutura convencional de poesia, senão para um ramo experimental da literatura, com ambições, tanto criativas, como desreguladoras, ao nível linguístico e semântico. O lirismo parece ter desaparecido, dando lugar, neste texto, ao discurso despudorado. A narrativa é nuclear na dinâmica do texto já que se trata de contar uma história, mas esta (juntamente com toda a significação do texto no seu geral) parece ficar para um segundo plano face ao exercício

66 Alberto Pimenta, *O Labirintodonte* (Coimbra: [o autor], 1970), p. 14. Tentou reproduzir a disposição original do texto.

de desregulação do tecido linguístico e ao jogo sonoro dos vocábulos, razão pela qual não se vislumbra a preocupação em reduzir a superfluidade que alonga o discurso. A mensagem é, portanto, para além de narrativa, também fortemente visual e sonora. Um outro exemplo, desta feita mais convencional, é o texto intitulado “A Casa da moeda”:

morava em o deserto
servindo a nosso senhor por certo
tinha um vaso
com um gerânio
à cabeceira
e suspirava e suspirava e suspirava
porque alguém em baixo
teimava em lhe* chamar sardinheira

* ao gerânio.⁶⁷

Como em exemplos anteriores, esta composição apresenta-se sob a forma de um verso livre, mas a sua expressão poética é de somenos importância. É a narrativa e o humor que dão substância ao texto. A narrativa vive da tensão que resulta do jogo semântico ambíguo, habilmente engendrado em torno do pronome pessoal “lhe”, o qual remete também para a ambiguidade do acto de suspirar (já que este poderia representar, tanto insatisfação, como desejo, dependendo da leitura do pronome). O humor passa pelo insólito do tema da narrativa, mas reside também, e sobretudo, no facto de o texto apresentar a resolução dessa ambiguidade, que poderá ser interpretado como uma paródia propositada levada a cabo por Alberto Pimenta, tendo provavelmente como alvo os exercícios prescritivos dos autores obcecados em tudo dizer ao leitor.

Em 1971, Alberto Pimenta lança outro trabalho, *Os Entes e os contraentes*, continuando aí a sua exploração criativa sobre o texto literário expressado em brevidade, com narrativas pelo meio. Há peças, por exemplo, em que todas as palavras foram substituídas por pontos, sendo que apenas se encontram alguns sinais de pontuação e os numerais que remetem para notas de rodapé, nas quais o leitor encontra

67 Ibid., p. 59.

pistas sobre o conteúdo desaparecido do texto.⁶⁸ À semelhança de “*vita et moribus poetae*”, o próximo texto, intitulado “louva-a-deus”, representa o que se poderia designar por micronarrativas concretas, dado o seu carácter narrativo, apesar de tudo identificável, e as intervenções gráficas aplicadas ao tecido textual em exploração da sua faceta plástica:

acorda com um ruído de motor.
adormece com um ruído de motor.
acorda com um ruído de motor.
adormece com um ruído de motor.
acorda com um ruído de motor.
adormece com um ruído de motor.
levanta-se e vai ver. cai em si
ao ver o que não vê e morre com
o toda a gente sem saber
p o r q u ê.⁶⁹

Através do engenhoso uso de frases repetidas, simbolizando a passagem do tempo e o desenrolar contínuo de um evento (o ciclo entre acordar e adormecer), estas micronarrativas trazem ainda a lume a expressão da condição efémera da vida e a frequente incapacidade humana para se aperceber do seu trajecto, demonstrando a consciência do autor quanto aos tempos modernos e velozes em que vivia. Expressão que toma forma através da narração de histórias em poucos eventos, mas nem por isso menos ricas em sentido, possíveis ainda de serem expandidos pelo leitor.

Já as micronarrativas mais representativas de Jorge de Sena (1919-1978) foram escritas entre 1969 e 1972, e publicadas apenas em 1980 num trabalho intitulado *Sequências*, que surgem na continuação da incorporação de situações narrativas em construções de cariz poético, embora também aqui a presença dessa poetização seja cada vez mais secundária. “Cidadão”, texto datado de 1969, é um exemplo:

O emigrante chegou.

68 Alberto Pimenta, *Os Entes e os contraentes* (Coimbra: [o autor], 1971), pp. 7-14.

69 *Ibid.*, p. 94. Tentou-se aqui reproduzir a disposição original do texto.

Trabalhou alguns anos:
o tempo de esquecer o aperto dos primeiros sapatos
(calçados para a viagem)
o tempo de não lembrar-se das cidades do seu país
(que nunca vira)

Tem automóvel, televisão a cores, conta no banco.

Passado o tempo regulamentar,
deu prova da sua assimilação,
naturalizou-se, e logo passou a ler com indignação patriótica
os folhetos da *John Birch Society*,
e dá cinco dólares por mês para as despesas
da próxima campanha eleitoral de George Wallace.⁷⁰

Jorge de Sena, ele próprio emigrante no Brasil (onde se viria a naturalizar) e nos Estados Unidos da América, apresenta aqui um texto que parece ter como objectivo ilustrar, através de uma narrativa, a problemática do patriotismo, sem artifícios nostálgicos ou líricos. O texto tem o seu cerne no paradoxo quanto à atitude da personagem, que só depois de passado o tempo regulamentado para a naturalização no país de emigração (isto é, pela obtenção do papel oficial) é que se sente “validado” para exercer a sua cidadania.

Este outro exemplo de uma narrativa apresentada em estrofe, “Inocência”, datável de 1969, tem todos os condimentos de uma micronarrativa:

No pórtico da casa, entre os lilases,
o par de namorados brincava de apertar-se as mãos
e de contar os dedos.
Havia sempre um dedo a mais.⁷¹

O que surge como novidade neste texto é o facto de parecer evidente a intenção do autor em fornecer em défice o desenlace para a história. Não só o género dos namorados permanece indefinido, como a última frase é fornecida ao leitor em jeito de mistério, deixando-lhe a este a tarefa de formular um desfecho (ou uma continuação) para o que ocorreu entre os namorados. Perante a pouca probabilidade (contudo

70 Jorge de Sena, *Sequências* (Lisboa: Moraes, 1980), p. 94.

71 *Ibid.*, p. 95.

existente) de um deles ter um dedo a mais ou a menos (uma leitura por este prisma daria ao texto um teor sarcástico), o leitor poderia seguir a interpretação segundo a qual os namorados enganavam-se propositadamente na contagem, eternizando o seu encontro, para adiar a separação. No entanto, tanta contagem e recontagem, mais o facto de existir sempre algo que impede o encaixe perfeito entre as mãos (representado pelo número certo de dedos), poderá ser uma analogia para a pouca viabilidade da sua própria relação (que, na linha da indefinição do género sexual do casal, poderia remeter para uma relação homossexual).⁷² Seja como for, com esta estratégia, o autor arquitecta com sucesso um primeiro momento vazio pós-leitura e um outro, logo a seguir, de releitura, não havendo, então, lugar à catarse imediata que, muitas vezes, outras formas extremamente breves e narrativas, como a anedota, proporcionam. Modelos de narrativa como este seguem a linha das micronarrativas mais extremas de Almada, publicadas na secção “Retrato da Estrella que guiou o filho prodigo na volta á casa paterna”.⁷³ Para além disso, são textos que actuam no sentido de preservar e transmitir, numa imagem una, o seu núcleo narrativo, possuindo assim uma forte capacidade de indução visual. Neste exemplo, a imagem que emerge da leitura é a dos namorados, de pé, a olharem as mãos. E os lilases ao fundo.

De acordo com Jorge Fazenda Lourenço, “a grande explosão ficcional de Jorge de Sena dá-se, contudo, entre 1959 e 1965”, período que coincide com a estada do autor no Brasil.⁷⁴ Esta relação adquire alguma relevância, uma vez que Jorge de Sena não é o único autor português que, tendo contactado com a cultura e a literatura brasileiras (no

72 Em 2005, veio a público uma micronarrativa de Manuel Patinha (1949-), integrada num caderno de poemas inéditos – sem data atribuída, mas ao lado de desenhos datados do final da década de 70 – em moldes muito semelhantes à de Jorge de Sena, sobretudo no que respeita à indefinição do género sexual das personagens: “duas criaturas encontram na paisagem / um brinquedo azul / entusiasmados brincam com ele em rosa”. Este é também um exemplo mais de uma micronarrativa incluída numa compilação de poemas. Manuel Patinha, “XXXIII”, *Cadernos: centro de estudos do Surrealismo*, 4 (2005), p. 28.

73 Cf. nesta tese, p. 114.

74 Jorge Fazenda Lourenço, *O Essencial sobre Jorge de Sena* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987), p. 47.

seu caso, desde logo com o movimento concretista), apresenta na sua obra exemplos de textos narrativos extremamente breves. De facto, Sena publica um dos seus sonetos mais experimentalistas na revista *Invenção*, “plataforma histórica do grupo paulista” – grupo concretista de que faziam parte Haroldo de Campos.⁷⁵ Flávia Queiroz indica mesmo que *Sequências* é um dos trabalhos de Sena no qual este parece adoptar algumas das propostas dos concretistas brasileiros.⁷⁶ Contactos com o Brasil, e com a vanguarda concreto-experimentalista, também Ana Hatherly e Mário-Henrique Leiria, por exemplo, haveriam de ter.

Mário-Henrique Leiria, escritor, mas também artista plástico, produziria micronarrativas marcadas por um estilo sintético, sem grandes adornos e com uma subtil ironia e um inteligente humor, oriundos de jogos linguísticos ou, por vezes também verbo-visuais. Tendência que já se manifestava, embora não por completo, no seu texto, “A Cidade adormecida”, publicada em *Doze jovens poetas portugueses* (1953) e depois também inserido em 1969 na já citada *Antologia do humor português*.⁷⁷ Homem futurista no início da sua vida artística, depois ligado às actividades surrealistas, autor de peças irreverentes e vanguardistas, Mário-Henrique Leiria haveria de passar vários anos em S. Paulo, entre 1961 e 1970, período que, no entanto, não seria o mais prolífico quanto a publicações, o que não significará, por certo, menor criação artística.⁷⁸ De facto, pouco depois de regressar a Portugal, publica aquele que será o seu primeiro livro no país: *Contos do gin-tonic* (1973), pejado de um humor mordaz,

75 Cf. Jorge de Sena, “Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena”, *Invenção*, 2 (1962), pp. 73-74.

76 Escreve a autora: “talvez por residir no Estado de São Paulo e estar relativamente próximo do grupo, [Jorge de Sena] acabou por adotar algumas de suas propostas, conforme se observa em seu livro de poesias *Sequências*”. Flávia Tebaldi Henriques de Queiroz, “Conversas com o poeta: Sena entrevistado no Brasil”, in *Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas*, ed. Gilda Santos (Rio de Janeiro: 7Letras, 2006), pp. 26-32 (p. 27).

77 Cf. Mário-Henrique Leiria, “A Cidade adormecida”, in *Doze jovens*, ed. Margarido, pp. 54-55 e Mário-Henrique Leiria, “A Cidade adormecida”, in *Antologia do humor*, pp. 794-95.

78 Cf. Tânia Martuscelli, *A Poesia portuguesa dos anos 30 aos anos 70: Mário-Henrique Leiria inédito* (Ann Arbor: ProQuest Company, 2006), pp. 7, 17-21 e Tânia Martuscelli, “A Poesia de um auto-exilado: Mário-Henrique Leiria no Brasil”, in *Portugal pelo mundo disperso*, ed. Teresa Cid, et al (Lisboa: Tinta da China, 2013), pp. 283-95 (p. 286).

ingrediente transversal aos textos breves aí incluídos (muitos deles micronarrativas), que encerram críticas de vária ordem à sociedade portuguesa ou que simplesmente parodiam eventos quotidianos – uma obra bem a propósito inserida numa série intitulada “Novas direcções”. A brevidade literária surge directamente aludida num texto preâmbulo incluído nesta colectânea, no qual Mário-Henrique Leiria encena um diálogo entre um editor e um autor em que o primeiro pede ao segundo que escreva textos mais longos:

Então chegaram a minha casa e disseram-me:

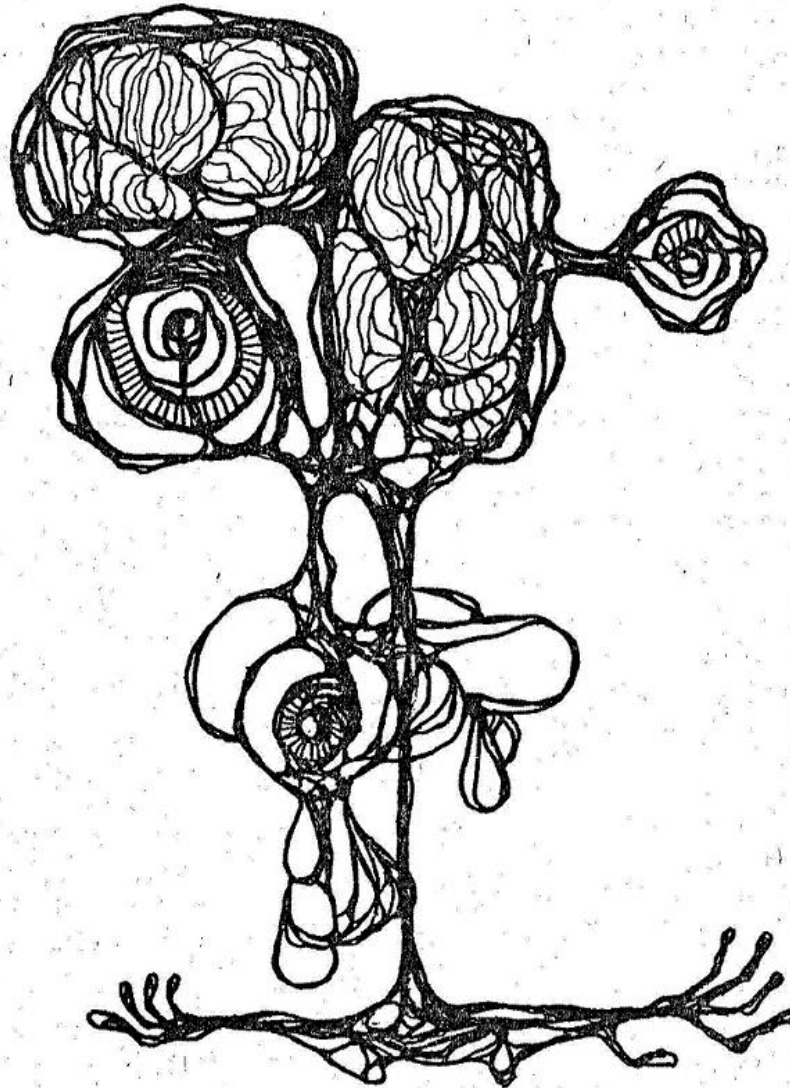
- Mas você não consegue escrever coisas compridas! Isso que faz é uma miséria.
- Coisas compridas como?
- Bem, romances, crónicas autênticas, ensaios sólidos.
- Não, isso não sou capaz.
- Então você não é um escritor.
- Pois não. Quem se atreveu a chamar-me tal coisa? – aí é que me ia encanzinando.
- Não é ofensa, desculpe. Mas uma coisa comprida, por favor, não arranja?
- Olhe, o mais comprido que tenho é isto. E já foi difícil. Quando as coisas vão a ficar maiores, deito logo fora. Compreende, não é?

Aí está porque mostro o que se segue.⁷⁹

O que se segue é a narrativa “Meu sósia, o general”, a mais longa e destoante do livro, amassada ao longo de dez páginas. Mário-Henrique Leiria revira, então, o paradigma versado nas antologias do conto quanto à extensão dos textos, apontando, não um mínimo, mas um máximo para a sua expressão, já que os restantes textos do livro não ultrapassam, na sua grande maioria, uma única página. Este é, portanto, um trabalho que afirma a possibilidade de existir um espaço especializado, ou seja, quase inteiramente dedicado, à expressão de microtextos, ainda não um total compromisso com a expressão em prosa. Herdando posturas surrealistas, no mesmo volume pode-se, por exemplo, encontrar a seguinte composição verbo-visual de valor micronarrativo:

79 Mário-Henrique Leiria, *Contos do gin-tonic* (Lisboa: Estampa, 1973), p. 52.

MATERNIDADE



...entretanto, continuava a tricotar o casaquinho azul.

Fig. 14⁸⁰

A legenda, contendo as principais características que definem uma micronarrativa (extrema brevidade, foco narrativo, texto aberto, momento de tensão), introduz de forma explícita um conjunto de acções repetitivas, relacionáveis com uma outra não indicada, mas implícita pelo diacrítico “...” e pelo termo “entretanto”, dando a

80 p. 113.

entender que algo poderá ter acontecido anteriormente. Seria possível, dentro do espectro de actuação surrealista, sobretudo através da ironia e do absurdo (que marcam a dinâmica de vários textos do livro), entender-se que esse acontecimento implícito seria o acto de tricotar o casaquinho, afinal um acto que “continuava” a fazer. No entanto, a imagem aponta para a possibilidade dessa situação ter sido importante e disruptivo da tarefa, já que apresenta uma peça de tecido longe de se assemelhar (ainda) a um casaquinho (de bebé, a julgar pelo título “Maternidade”). Terá sido um pensamento que se intrometeu na tarefa? Ou algo mais fantástico, com contornos semelhantes à figura meio antropomórfica, meio extraterrestre, que surge tricotada? Composição misteriosa, portanto, capaz de enviar o leitor para os espaços imaginativos do não dito.

Existem ainda nesta obra alguns textos que são apresentados sob formas associadas à poesia. Contudo, essa utilização é subversiva (talvez um subterfúgio consciente de Mário-Henrique Leiria de modo a fornecer alguma familiaridade modelar, logo, proporcionando uma identificação menos conflituosa com os textos), já que esses casos continuam a ser vincadamente narrativos e os temas aí versados estão longe de corresponder aos usualmente tratados no universo poético. Veja-se o seguinte exemplo intitulado “Cinegética”:

Um caçador
perdeu a cedilha
e por isso
sua mulher
nunca mais
quis ir à caça
com ele
sem cedilha.⁸¹

Mário-Henrique Leiria cria aqui uma ponte semântica entre a cedilha e a arma (do caçador). Ambas representam apêndices, tanto do literal “caçador”, como do seu conceito. Isto é, a ausência da cedilha em “caçador” faz com que este perca o seu

81 p. 77.

significado, da mesma forma que, sem a arma, o caçador deixa de ser caçador. Por outro lado, a alusão à mulher e à sua ida à caça com o caçador pode remeter para a relação (amorosa?) entre ambos, sendo que neste caso a cedilha representaria a masculinidade do caçador (uma analogia como o pénis, ele também, de certa forma, um apêndice no corpo do homem). Este cultivo da ambiguidade e a proposta de desafios interpretativos abertos, criados por pequenos jogos de palavras ou por detalhes semânticos, que os modernistas frequentemente utilizaram, em particular Almada, é mais evidente ainda numa micronarrativa intitulada “Carreirismo”:

Após ter surripiado por três vezes a compota da despensa, o seu pai admoestou-o.
Depois de ter roubado a caixa do senhor Esteves da mercearia da esquina, seu pai pô-lo na rua.
Voltou passados vinte e dois anos, com chofér fardado.
Era Director Geral das Polícias. Seu pai teve o enfarte.⁸²

Mais um texto em que a caracterização adjectival é praticamente inexistente e a narrativa em estilo conciso é reduzida ao essencial. Note-se a escolha do artigo definido “o” em vez do indefinido “um”, em “o enfarte”, que assim vinca a relação referencial deste acontecimento com aqueles narrados anteriormente no texto. Uma escolha que, incluída na última frase, encerra a leitura num certo desconforto gramatical e semântico. Também por isso, este momento agarra o leitor e chama-o ao exercício de discernir o paradoxo que se estabelece entre o facto de o pai ter tido “o” enfarte precisamente quando o filho regressa “corrigido”, quando seria de supor que o colapso adviesse como consequência do estado de irritação latente em que se encontrava quando o seu filho vivia consigo e praticava travessuras. O filho regressara, então, talvez demasiado corrigido, ou melhor, profundamente corrompido, hipótese que permite apontar, como razão do enfarte, a aversão do pai à polícia (à polícia política, eventualmente, tendo em conta o contexto ditatorial existente em Portugal em 1973, data do texto), uma vez que o

82 p. 19.

filho era agora o “Director Geral” desta instituição. Hipótese de leitura que reconhece no texto um “olhar subversivo sobre a hierarquia e os valores instituídos”, como identificou Carina Infante do Carmo,⁸³ presente no acto que nivela o estatuto moral do ladrão e do polícia.

Para além de abrir espaço à actividade interpretativa do leitor, este é, uma vez mais, um texto dotado de estratégias que conspiram para oferecer uma imagem una da narrativa, potenciando uma forte experiência visual. Pelo destaque dado à personagem do pai (palavra repetida três vezes) e do filho (protagonista dos sucessivos eventos), a micronarrativa, não obstante apresentar uma linha temporal alargada, consegue fazer sobressair uma constelação resumível a uma imagem. Assim, é devido a uma estilística baseada na insistência verbal e semântica de alguns elementos da narrativa e num momento de tensão posicionado no desfecho do texto, que se ergue da sua leitura uma imagem mental em que surgem destacadas as duas personagens no seu momento de reencontro: a do pai, perplexa e à beira do desfalecimento, à porta de sua casa (possível recriação do leitor); e a do filho, ativa, posicionada junto ao seu carro onde também está um chofer fardado.

Ainda no mesmo ano, e pela mesma editora, Mário-Henrique Leiria faz sair os *Novos contos do gin*, que seguem a linha do trabalho anterior, incluindo duas micronarrativas verbo-visuais.⁸⁴

Refira-se ainda que uma micronarrativa de *Contos do gin-tonic*, “FC, o banho e não só”, seria inserida na segunda edição da *Antologia do conto fantástico português* (1974), sendo o mais breve de todos os textos aí agrupados. Esta antologia contou com um estudo de Melo e Castro acerca do subgénero fantástico, que ganhava interesse acrescido nestas décadas, explicável, aliás, pela proximidade do fantástico ao mistério e

83 p. 211.

84 Cf. pp. 43, 155.

rosados e rijos de prazer.⁸⁸

Para além do erotismo, junta-se neste texto o fantástico, ao lado do humor e de algum lirismo – local/espaco de encontro de um grupo de características que espelham bem as heranças e a multiplicidade de campos exploratórios nas peças literárias extremamente breves de cariz narrativo desta época.

Ana Hatherly, escritora e artista plástica, é outra figura ligada aos movimentos experimentalistas que apresentam, na década de 60, textos extremamente breves com valência narrativa, ainda antes do primeiro volume de *Tisanas*. Não obstante a disposição em verso de muitos deles, a narração impõe-se, por vezes, como estrutural e ganhará progressivamente maior importância, resultando em histórias sintetizadas com pouco teor poético. O seguinte exemplo, datado pela autora de 1964/1966, embora só publicado em 1980, assim o indica:

Calados

Bateu à porta o agente
mostrou o cartão e disse
fomos informados.
Entrou
percorreu a casa toda
revistou revistou os livros.
Era já tarde
era a segunda vez.
Disse
tenha cautela.

Saiu
fechou a porta.

Fechei-me.⁸⁹

Para além de um discurso narrado de forma sintética e sem intromissões ornamentais na sucessão de acções, é já possível verificar-se aqui a arquitectura de um

88 Ana Hatherly, “Inédito”, in *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica: (dos cancioneros medievais à actualidade)*, ed. Natália Correia (Lisboa: Afrodite, 1966), p. 513.

89 Ana Hatherly, *Poesia: 1958-1978* (Lisboa: Moraes, 1980), pp. 62-63.

enredo que não apresenta um desenlace apreensível – em alguns textos posteriores, chegará mesmo a parecer não existir de todo um desenlace, pelo menos explicitamente –, sendo claro o objectivo de não contar tudo. Um estilo discursivo que marcará as micronarrativas de Hatherly.

Refira-se que, à semelhança do que acontecera com Jorge de Sena e Mário-Henrique Leiria, Hatherly também passou pelo Brasil nos últimos anos da década de 60, onde realizou algumas palestras em universidades e contactou com várias personalidades culturais. Esta viagem enquadra-se desde logo no contexto da Poesia Concreta, já que os principais representantes do movimento nos dois países, sendo Hatherly um deles, mantiveram variadas interações entre si, que envolveram visitas e publicações de trabalhos, tanto do lado de cá, como do lado de lá do Atlântico. Com Haroldo de Campos, por exemplo, parece Hatherly ter mantido uma relação prolongada no tempo, sugerida, quanto mais não seja, pelas dezenas de livros seus que o brasileiro possuía na sua biblioteca pessoal, muitos deles com dedicatória, como é o caso de uma primeira edição das *39 Tisanas* (1969).⁹⁰ No entanto, entre os contactos que estabeleceu no Brasil, destaque para aqueles que teve e manteve com os membros do corpo editorial do *Suplemento Literário do Minas Gerais*, periódico que publicaria, desde 1967, vários artigos e textos seus, ou sobre a sua arte, incluindo a já referida narrativa breve, “No restaurante”, ocupando aí uma só página.⁹¹ Junto pelo menos de alguns desses elementos, Hatherly viria a ser uma espécie de “guru literário”. Com Murilo Rubião, por exemplo, manteria uma extensa correspondência. Este não escondia a sua admiração por ela, e ela, por seu lado, chega a nomeá-lo seu mestre, confessando-lhe ainda a sua

90 A lista de livros pertencentes à biblioteca pessoal de Haroldo de Campos pode ser consultada aqui: “Espaço Haroldo de Campos de poesia e literatura”, <<http://acervoharoldodecampos.phlnet.com.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl81.xis&cipar=phl81.cip&lang=por>> [consultado 15 Março 2015].

91 Cf. Lais Corrêa de Araújo e Ana Hatherly, “Conversa (longa e agradável) com Ana Hatherly”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 1 Março 1969, p. 4 e Ana Hatherly, “No restaurante”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 1 Março 1969, p. 6.

ansiedade (e necessidade) em visitar o país: “Já me tarda essa viagem, sinto que me faz falta”.⁹² Ainda que a braços com o início de uma ditadura, o Brasil representaria, mesmo assim, um voo para um espaço exterior, o encontro com uma luz nova, e viria a tornar-se um farol para Hatherly, ou, como ela escreve tão simplesmente numa “tisana”: “É o Brasil também faz parte da minha vida”.⁹³ Assim, a pouco tempo de publicar o primeiro volume de “tisanas”, o ambiente literário aí encontrado e o acolhimento recebido, terão proporcionado um momento de afirmação no seu percurso. Uma circunstância e uma experiência de vida que se junta a outras fontes de inspiração (e de informação) que marcam a expressão das suas micronarrativas, e, por conseguinte, também, a (re)afirmação desta prática literária em Portugal.

92 Citados em Eliana da Conceição Tolentino, *Literatura portuguesa no “Suplemento Literário do Minas Gerais”*: relações Brasil/Portugal, Tese de doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, pp. 177, 149. Ver também p. 147.

93 Ana Hatherly, *463 tisanas* (Lisboa: Quimera, 2006), p. 11.

6 – As “tisanas” de Ana Hatherly (1969-1980): experimentalismo

com infusões orientais

Recordemos que, quando um conjunto de regras é herdado e mantido sem alterações significativas, temos o que se chama *a tradição* e que, quando ele é alterado deliberadamente, temos o que se chama *a inovação*.¹

Ana Hatherly

Como verificado no capítulo anterior, pode afirmar-se que as “tisanas” de Ana Hatherly surgem num panorama literário que revelava um interesse crescente na exploração de novos modelos expressivos. Representando um dos primeiros trabalhos, em Portugal, quase totalmente constituído por formas literárias extremamente breves, muitas delas narrativas, *Tisanas* conta no total com quatrocentos e sessenta e três textos (a que se podem acrescentar pelo menos cinco outros), que foram sendo publicados ao longo dos anos de acordo com a seguinte cronologia:

1969 – as primeiras trinta e nove “tisanas” em *39 tisanas*;

1973 – sessenta e três novas “tisanas” em *63 tisanas (40-102)*;

1977 – duas “quase-Tisanas” em *Crónicas, anacrónicas, quase-tisanas e outras neo-prosas*;

1980 – setenta e quatro novas “tisanas” em *Poesia: 1958-1978*;

1988 – quarenta e seis novas “tisanas” em *A Cidade das palavras*, que incluiu ainda três “proto-Tisanas”;

1997 – cento e vinte e nove novas “tisanas” em *351 tisanas*;

2006 – cento e doze novas “tisanas” em *463 tisanas*.

Todos os textos estão numerados e mantêm a mesma numeração ao longo das várias compilações.²

1 Ana Hatherly, *A Experiência do prodígio* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983), p. 121.

2 Os exemplos das “tisanas” citados neste capítulo foram retirados da última publicação (2006), mas

6.1 – Linhas estruturais do pensamento hatherliano

6.1.1 – A leitura das “velhas” vanguardas

As “tisanas” nasceram no seio de uma atitude perscrutadora muito intensa, como referiu a autora na primeira dessas publicações:

39 TISANAS é uma consequência da pesquisa das estruturas da narrativa que realizo há alguns anos. A minha pesquisa das estruturas da narrativa é um dos aspectos da minha pesquisa da realidade. Através das estruturas da narrativa investigo a estrutura da linguagem e as suas correspondentes estruturas lógica e psicológica. Sou o produto de uma civilização e de uma cultura a que dou o meu contributo agindo sobre a realidade que atinjo. Sou um artifice que manipula e interroga a matéria com que trabalha.³

Esta investigação pessoal passou pela análise histórica e teórica de vários movimentos artísticos, que fizeram com que Hatherly ficasse, segundo a própria, “desde os anos 50 [...] bem ao corrente do que em termos de vanguarda poético-artística se passava na Europa e fora dela”.⁴ É de facto na vanguarda que grande parte do seu trabalho se inscreve. Logo em 1970 faz questão de afirmar uma visão negativa da poesia contaminada de sentimentalismo lírico: “A poesia tem sido uma arte verdadeiramente animal porque tem sido uma fiel expressão de sentimento”.⁵ As manifestações artísticas que mais enalteceria seriam, portanto, aquelas que propõem a mudança e veiculam a ideia de que o moderno deve ser transgressivo, elemento que defende como “um dos fundamentos do objecto de arte: [...] uma das bases essenciais da sua consistência. Onde não houver transgressão não haverá dinamização do real, dinamização da consciência”.⁶

Conhecedora dos fluxos literários e teóricos do seu século, Hatherly parece

serão identificados no texto com o ano em que foram originalmente publicados, juntamente com a numeração que possuem.

3 Ana Hatherly, *39 tisanas* (Porto: [s. ed.], 1969), contracapa.

4 *463 tisanas*, p. 11.

5 Ana Hatherly, *Anagramático: 1965-1970* (Lisboa: Moraes, 1970), p. 11.

6 Ana Hatherly, *O Espaço crítico: do simbolismo à vanguarda* (Lisboa: Caminho, 1979), p. 104.

apreciar o aspecto revolucionário do Simbolismo e do Modernismo, afirmando que a partir destes dois movimentos a escrita literária “se volta mais do que nunca, e até criadoramente, contra si própria”. Isto é, contra as estruturas burguesas que a asfixiam, pois “Quando os poetas de vanguarda se insurgem 'contra a literatura', insurgem-se também 'contra a burguesia’”, classe que detém o poder e “exerce a sua prepotência repressiva, escudada na exigência moral, autoritária, paternalista”. O perigo da “mentalidade pequeno-burguesa”, acrescenta, está na “tentativa de emular estruturas que deveriam ter sido depostas, rejeitadas, mas que ainda encontram maneira de se manifestarem através da produção do texto”, e, como consequência, é reinstaurada “a necessidade de significados fixos, o significado do *establishment*, não a força desintegradora do significado em si”.⁷

A clivagem do primado do significado para a sua negação, que marca parte da actuação artística de Hatherly e as primeiras publicações das “tisanas”, é, na sua perspectiva, um eixo forte das propostas simbolistas, as quais:

Erguendo a escrita contra a fala, diminuindo as relações lógicas, desintegrando a estrutura sintáctica, acrescentando o valor de ininteligibilidade pela valorização do espaço visual do texto (espaço constelar do verso) que vem opô-lo ao espaço lógico, racional, linear da língua como sucessão de unidades, históricas e discursivas, inauguram a nova discussão do texto como unidade integral, conduzem “a literatura” para fora do seu até aí exclusivo contexto, automatizando o texto, que se torna estrutura significativa em si: agora ele não precisa *significar*.⁸

Dispor as palavras “com algum equívoco (*avec quelque méprise*)”, trabalhar no sentido de “desviar o texto do seu contexto” tornando-o “um espaço crítico”, uma “área de luta [...] em relação ao contexto, mas também em relação ao seu próprio espaço”, são gestos para combater a tradição instalada, traduzida pela “expressão burguesa, que *imprime* sentido a tudo, um sentido de ordem, de classificação, que tudo quer marcar,

7 Ibid., pp. 17, 103-04, 14-15.

8 Ibid., p. 17.

mercado, em tudo viver vicariamente”.⁹

Uma das outras propostas que Hatherly analisa, quanto à acção programática para reequacionar a ordem na arte, é o Futurismo. Hatherly elege Álvaro de Campos e Almada como os mais representativos elementos do movimento em Portugal, o primeiro manifesta tendências destrutivas e universalizantes, enquanto o segundo utiliza o movimento com uma intenção renovadora e construtiva para o próprio país “onde queria ver instaurada a nova ordem do futuro no presente, ou seja a subversão do *statu quo*”. Hatherly lembra a actuação anti-burguesa levada a cabo pelos modernistas portugueses (sobretudo a de Almada em “A Cena do ódio” e no *Manifesto anti-Dantas*), apoiada em princípios do programa do Futurismo, movimento que, não só por isso, mas também pela sua perspectiva literária inclusiva da velocidade e das palavras em liberdade, constitui um pilar das grandes mudanças na arte mundial. Como afirma: “nem tudo no Futurismo foi acto de destruição: algumas propostas válidas, construtivamente trouxe [...] uma importante proposta de renovação ao nível linguístico [...], onde poderemos encontrar o projecto-base de toda a literatura de vanguarda”.¹⁰ Com uma certa naturalidade, então, o lado futurista de Hatherly é detectado pelo menos por um crítico brasileiro, que descreve a obra *Anagramático: 1965-1970* (1970) como “um objecto mnemônico [*sic*] [...] ainda nem intuído pelo mais ousado futurista”. No mesmo texto é realçado que “ninguém ama mais a palavra do que quem sabe escondê-la no poema. Ninguém melhor que Ana Hatherly sabe esconder para mostrar o que é validade essencial”.¹¹ Um ano antes, a autora tinha lançado as suas primeiras “tisanas”, nas quais se encontram exemplos deste encobrimento.

O Futurismo terá contribuído ainda para o propósito de desestabilizar

9 Ibid., pp. 26, 12-13, 19.

10 Ibid., pp. 72, 63.

11 Lázaro Barreto, “O Novo livro de Ana Hatherly”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Dezembro 1970, p. 7.

convenções linguísticas, senão também para realçar a validade de uma escrita breve e sintética, que é o mesmo que dizer, para o exercício de contenção informacional no discurso literário, uma espécie de escrita em ausência (da própria escrita). O que, necessariamente, desestabiliza o fluxo semântico de um texto. Em 1975, Hatherly escreveria: “A obrigatoriedade do sentido (tudo ter de *fazer sentido*) é uma forma de repressão da espontaneidade primordial”.¹² Pode-se aqui estabelecer um paralelo com a “ingenuidade” de Almada, expressada em parte por recortes narrativos extremamente breves, escritos num estilo enigmático, aberto e ambíguo.

Note-se, no entanto, que Hatherly não defendeu a expressão automática da espontaneidade, ao contrário do que proponha, por exemplo, o Surrealismo. De facto, muito embora tenha participado em jogos surrealistas, nos anos 60,¹³ e tenha reconhecido que o movimento “foi uma etapa importante, na medida em que abriu caminhos de libertação”,¹⁴ ou ainda de ter visto uma “tisana” sua ser incluída numa antologia de textos surrealistas,¹⁵ Hatherly parece afastar-se da visão mais ortodoxa do movimento quanto à ideia de uma arte executada o mais livre possível das rédeas racionais. Ao invés, partilha da mesma luta contra o sistema artístico burguês. O uso que faz da racionalidade na preparação das suas obras, afasta-a das postulações de Breton, que pretendia excluir esse aspecto da expressão artística do movimento: “Nous vivons encore sous le règne de la logique [...]. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience”,¹⁶ propondo em alternativa um mergulho ao mundo desconhecido do inconsciente no sentido de o trazer à tona com o menor número possível de mediações racionais entre o indivíduo e a

12 Ana Hatherly, “O Todo sucessivamente”, *Nova: magazine de poesia e desenho*, 1 (1975), pp. 12-14 (p. 13).

13 Cf. nesta tese, p. 160.

14 Ibrásçu Carneiro da Cunha e Ana Hatherly, “Ana Hatherly: poeta português do andrógino primordial”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 18 Fevereiro 1967, pp. 1, 5 (p. 5).

15 Cf. Ana Hatherly, “29”, in *O Surrealismo na poesia*, ed. Correia, p. 141.

16 p. 22.

obra. Para Hatherly, o apuramento técnico, logo racional, da obra de arte é um método necessário que dá sentido a esse processo interior. Como escreveria em 1962, uma etapa intelectualizada é essencial para atribuir forma à expressão emotiva: “Para realizar uma composição estruturada é necessária a meditação, a selecção de entre todos os pensamentos ou sensações ambulantes para se poder fixar e desenvolver enfim um ou alguns deles”.¹⁷ Raciocínio semelhante àquele em que Almada traça a importância do “desenho” para fixar o entendimento.¹⁸ Hatherly reforça esta ideia décadas mais tarde:

Um dos aspectos salientes da minha produção experimental – literária ou visual – reside no facto de os textos obtidos, estando de acordo com uma teorização específica que visa a investigação dos processos criativos, mesmo nas situações mais extremas, nunca serem destituídos de emoção – mesmo quando são satíricos – e em nenhum caso são destituídos de reflexão.¹⁹

Os seus trabalhos experimentais, nos quais se podem incluir as “tisanas”, apresentam assim uma espécie de acção laboratorial sobre a emoção, realizada num ambiente, pode dizer-se, entendido como experimental. Numa “tisana” metaliterária, Hatherly referiria:

A arte torna-se arte quando a sua naturalidade original é transformada pelo contexto em que funciona. Por exemplo: a pérola no brinco, a ideia na escrita, etc. Pergunto-me então: Seremos realmente obrigados a escolher entre a ilusória superioridade do conceito e a gloriosa efemeridade da rosa? (1988: 201)

Trata-se, mais uma vez, de um apuramento científico e de uma adaptação aos tempos marcados pelo primado da ciência. Como confessa: “não sendo um romântico sou todavia um químico”.²⁰ Uma análise aos cadernos de Hatherly (referidos mais adiante), disponíveis no acervo da autora na Biblioteca Nacional de Portugal, nos quais se encontram versões rascunhadas de algumas “tisanas”, confirma a sua acção cirúrgica

17 Ana Hatherly, *Nove incursões* (Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1962), p. 121.

18 Cf. nesta tese, p. 82.

19 Ana Hatherly, *Um Calculador de improbabilidades* (Lisboa: Quimera, 2001), p. 10.

20 *Anagramático*, p. 11.

na procura da form(ul)a ideal.

Impulsionadas por estes princípios, as “tisanas” de Hatherly revelam uma depuração intelectual escrupulosa. A maneira de narrar concisa, lúdica e depurativa configura uma arma contra os modelos conservadores, densificados e adornados por descrições ou escrutínios psicológicos. Integra, portanto, a sua acção contra o *status quo*, revolucionária e desestabilizadora dos sistemas literários em vigor.

Estas práticas revelam ainda a consciência de uma mudança no fundo filosófico da actuação do autor num panorama social marcado agora pela “necessidade do consumo imediato”, como Hatherly escreveria num texto datado de 1976. Uma atitude que elege como ponto fundamental – a expressão visual e instantânea, para além da faceta lúdica – das criações artísticas. Tal parece ser o sentido da citação de George Steiner que Hatherly apresenta no mesmo lugar: “Até agora, um arrogante, talvez irracional *dur désir de durer* tem sido o impulso vital da história. É possível que não continue a ser já um ideal aceitável”.²¹ A expressão aliterante, (*Le dur désir de durer* (1946), título de uma obra conjunta de Paul Éluard e Marc Chagall, é utilizada por Steiner, por exemplo, num ensaio intitulado “Tomorrow”, no qual são esboçadas considerações quanto à cultura de “mass market” e “mass-consumer”, com incidência sobre a crescente utilização dos meios visuais nas sociedades modernas, ideias de que Hatherly fará eco.²²

As considerações de Hatherly sobre os vários fluxos vanguardistas do século XX

21 Ana Hatherly, *Crónicas, anacrónicas, quase-tisanas e outras neo-prosas* (Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1977), p. 13.

22 Nesse ensaio, lido por ocasião da *T. S. Eliot Memorial Lectures for 1970*, palestra proferida em Março de 1971, Steiner escreve: “If a *dur désir de durer* was the mainspring of classic culture, it may well be that our post-culture will be marked by a readiness not to endure rather than curtail the risks of thought”. Esta citação está incluída num livro pertencente à “Colecção Ana Hatherly”, disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, e com uma marca lateral no local original da transcrição. George Steiner, *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Re-definition of Culture*, 2ª ed (Londres: Faber & Faber, 1974), p. 106. Já antes, no seu ensaio “Humane literacy” (1963), Steiner havia veiculado: “All great writing springs from *le dur désir de durer*, the harsh contrivance of spirit against death, the hope to overreach time by force of creation”. George Steiner, *Language and Silence: Essays 1958-1966* (Londres: Faber, 1967), p. 3.

servem de fundo ao Experimentalismo, movimento de que seria uma das figuras incontornáveis (sobretudo no ramo da Poesia Concreta) e que está, inevitavelmente, projectado nas “tisanas”, embora, como referiria trinta anos depois da publicação do primeiro volume, “nas *Tisanas*, há apenas vestígios dessas incursões, sobretudo nas primeiras 39. A ligação ao Concreto-Experimentalismo foi uma experiência importante, que marcou uma parte do meu trabalho, mas que depois ultrapassei”.²³ Com efeito, Hatherly auguraria limitações para a Poesia Concreta logo em 1959,²⁴ mas ainda assim reconheceria a herança positiva que o movimento deixara no panorama literário e artístico português, ajudando sobretudo a desbravar caminhos para um novo modelo de produção e recepção literárias:

A poesia concreta, nas suas formas originais, ficou encerrada num ciclo previsto – o do seu rápido e necessário esgotamento – mas por esse mesmo processo de aniquilamento pôde dar origem a novas e diferentes vias de investigação, do mesmo passo – e isso é que é fundamental – *alargando o âmbito da leitura para fora dos limites literários tradicionais*.²⁵

Das formas experimentais da Poesia Concreta, Hatherly realça o “*valor experiência*, tanto para o autor do texto como para o seu destinatário” – aspecto programático que vem depois a encontrar nas peças texto-visuais do Barroco português.²⁶ Porque coladas às experiências que havia já apresentado no âmbito da Poesia Concreta, as “tisanas” viriam a partilhar dos mesmos constrangimentos sofridos no momento da recepção, assim identificados pela própria Hatherly:

A poesia concreta foi considerada verdadeiramente incompreensível, isto é, *ilegível*. [...] tinha de lutar contra uma tradição de lirismo sentimental, confessionalismo, preguiça, incultura, atraso, instalação e tudo o mais que traduzia o estado de decrepitude e estupidificação da sociedade onde se queria implantar, ela surge como uma verdadeira ameaça aos valores burgueses da cultura.²⁷

23 *463 tisanas*, p. 12.

24 Cf. “O Idêntico”.

25 Ana Hatherly, *A Reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais* (Lisboa: Futura, 1975), p. 20.

26 Ana Hatherly, *A Casa das musas: uma releitura crítica da tradição* (Lisboa: Estampa, 1995), p. 10.

27 *A Reinvenção*, p. 16.

Hatherly tentará contrapor este facto com um acentuado esforço explicativo e uma decrescente dose de radicalismo ao longo das várias publicações de “tisanas”, acções que também surgem como resultado do seu constante processo de auto-reflexão.

6.1.2 – A atracção da brevidade e da concisão

As “tisanas” configuram microtextos que não ultrapassam na grande maioria dos casos as duzentas palavras. O interesse de Hatherly por formas de expressão fundadas na brevidade, síntese e concisão, para além da visualidade, vislumbra-se em diversos trechos seus, como nesta citação de Giordano Bruno incluída em *Cisne intacto* (1983): “O objecto e o escopo da natureza e da arte, isto é, a composição e a resolução a que elas visam no agir e no contemplar, nascem do mínimo, consistem no mínimo e reduzem-se ao mínimo”. Noção que uma vez mais remete para a atitude artística de Almada, pois este, como realçado, foi um dos primeiros artistas a encetar experimentações no sentido condensar a arte em mínimos de expressão, tanto no plano verbal como no plano visual. Nesta sua obra, Hatherly reflecte acerca das transformações que levam à procura da síntese, aludindo a um certo “pensamento serial”, presente no pós Segunda Guerra Mundial, que se basearia na noção de universo em expansão perpétua. Noção esta que implica possibilidades tanto de construção como de desconstrução: “daí que a polarização e a pulverização da forma tenham produzido, por um lado, uma extraordinária vontade de expansão e por outro, uma extraordinária vontade de síntese” – ambas relacionadas com a vontade de negação do tradicional.²⁸ As “tisanas” pertencerão, pois, certamente à tendência de síntese. Quanto mais não fosse, porque a própria etimologia da palavra assim o sugere, já que advém do grego *ptisánē*,

28 pp. 7, 78.

com acepções como cevada moída ou miolo do grão (portanto o âmago, o cerne, aquilo que mais interessa). Um étimo relacionado também com *ptissein*, com o sentido literal de joeirar, peneirar, e o sentido figurado de analisar com atenção, escolher o bom do ruim. Mais tarde adquire também o sentido de uma substância que se mergulha em água para obter uma bebida. Uma combinação feliz de conceitos que se relaciona com o processo de execução de um texto breve (minucioso, de eliminação do supérfluo) e, ao mesmo tempo, com a construção de um leitor ideal. Por outras palavras, uma “tisana” é um texto para ser absorvido, num primeiro momento de forma mais espontânea, quando comparado com um texto longo, mas no momento seguinte exige um tempo de infusão (que varia consoante o leitor), até atingir o ponto de satisfação pessoal. É o leitor que, recebida a “tisana” para ele preparada, comanda o processo de imersão-emersão no seu universo referencial.

Os elementos programáticos da brevidade e da concisão marcaram presença, desde logo, nas formas experimentais da Poesia Concreta pré-tisanas. Hatherly realça que a “estética para-concretista” estava “intimamente ligada ao ideograma chinês, mas também ao budismo Zen e ao culto de um minimalismo inspirado nos *hai-kai* japoneses”.²⁹ Brevidade e concisão são, de facto, dois aspectos incontornáveis neste tipo de textos japoneses, os quais, embora tradicionalmente incluídos na poesia e apresentados em três versos, surgem no seu original dispostos numa única linha. Além disso, muitos deles incluem e tomam como base o elemento narrativo: “Many haiku, [...] occur in works that are primarily prose, like Bashō's diaries”.³⁰ Poder-se-ia, pois, identificar em alguns elementos das micronarrativas, como é o caso deste “In My Host's Garden”:

29 *Um Calculador*, p. 11.

30 Harold Gould Henderson, *An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki* (Garden City, Nova Iorque: Doubleday Anchor, 1958), p. x.

“Don't break it!” he said, then broke off and gave me a branch of his plum.³¹

Formas como estas terão suscitado o interesse de Hatherly pela brevidade, embora a autora tenha salvaguardo desde cedo, na década de 60, o princípio da liberdade criativa, que não obedece a modelos fixos:

Se a instantaneidade é própria do processo reflexivo, sentimental ou intuitivo, não pode implicar, por isso mesmo, nenhuma duração determinada, já que o instante é imensurável e o tempo interior de cada um indefinível. Porquê então apontar um modelo de expressão?³²

Não obstante, Hatherly confessa ter sido, nesta mesma altura, uma “entusiástica tradutora de Bashô e Buson” (dois mestres na arte dos *haikai*).³³ Para além disso, na década de 70, revela conhecer os trabalhos de Fenellosa (e divulgar a sua importância), depois prosseguidos por Ezra Pound, no caso dos estudos sobre a arte japonesa.³⁴ Um interesse por formas orientais de literatura breve que se estendeu até bem recentemente, através, por exemplo, de várias traduções realizadas.³⁵ Este encontro transnacional com formas breves passa também pelos textos *Zen* conhecidos como *koan*.

6.2 – A linguagem breve e enigmática dos *koan* e a desconcertante filosofia *Zen*

No prólogo da compilação publicada em 1988, Hatherly indica ter tido contacto com a filosofia *Zen* “nos anos 50 e 60 em tradução francesa e inglesa” e confessa a influência desta, bem como a dos *koan*, na estrutura de “Todas as *Tisanas*” (reiterando-o em 1997 e em 2006):³⁶

31 Ibid., p. 120.

32 *Nove incursões*, p. 120.

33 *Um Calculador*, p. 11.

34 Cf. Ana Hatherly, “Com Haroldo de Campos”, *Expresso*, Revista, 7 Abril 1979, p. 28.

35 Veja-se, por exemplo, Han-Shan, *O Vagabundo do Dharma: 25 poemas de Han-Shan*, trad. Ana Hatherly (Lisboa: Cavalo de Ferro, 2003).

36 Ana Hatherly, *A Cidade das palavras* (Lisboa: Quetzal, 1988), pp. 7-8. Cf. Ana Hatherly, *351 tisanas* (Lisboa: Quimera, 1997), p. 7 e *463 tisanas*, p. 14.

O que faz com que esses textos sejam *Tisanas* é, por um lado, o seu estilo de escrita e, por outro, a sua estrutura. Se o estilo de escrita é um estilo de vanguarda, com acentuados desvios da norma, no que diz respeito à estrutura da narrativa aí pode detectar-se algo herdado da tradição Zen. Todas as *Tisanas*, seja qual for o seu módulo, obedecem a um princípio semelhante ao do *Koan*.³⁷

Por tudo aquilo que ambicionam, os *koan* não podiam ser peças longas, apresentando-se em tamanhos reduzidos na ordem das dezenas de palavras. A brevidade serve os propósitos da filosofia *Zen*, como aponta Steive Heine:

At the same time that Ch'an/Zen exhibited a tendency toward refined literature, many masters, in pursuit of the espoused goal of a silent transmission, emphasized various types of minimalist expression that use a highly compressed or abbreviated form of language in a deliberately self-deconstructive method of pointing beyond the need for words and toward a realm of experience unbound by speech and thought.³⁸

Para além de breves e concisos, os *koan* apresentam geralmente características narrativas, regendo-se pelo foco no essencial, pela economia na adjectivação e pela utilização de orações curtas com verbos activos. Veja-se este caso:

Empty-handed I go, and behold the spade is
in my hands;
I walk on foot, and yet on the back of an ox
I am riding;
When I pass over the bridge,
Lo, the water floweth not, but the bridge doth
flow.³⁹

Daisetz Teitaro Suzuki, “who in his 95 years of life did more than anyone to elucidate Zen Buddhism for the Western World”,⁴⁰ descreve-os da seguinte forma: “*Ko-an* [...] now denotes some anecdote of an ancient master, or a dialogue between a master and monks, or a statement or question put forward by a teacher, all of which are

37 *A Cidade*, pp. 7-8.

38 Steve Heine, “An Analysis of Dōgen's 'Eihei Goroku': Distillation or Distortion?”, in *Zen Classics: Formative Texts in the History of Zen Buddhism*, ed. Steven Heine e Dale S. Wright (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 113-36 (p. 117).

39 Daisetz Teitaro Suzuki, *An Introduction to Zen Buddhism* (Nova Iorque: Philosophical Library, 1949), p. 58.

40 Richard Zenith, “Alberto Caeiro as Zen Heteronym”, *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 3 (1999), pp. 101-09 (p. 102).

used as the means for opening one's mind to the truth of Zen".⁴¹ Mais recentemente, Steve Heine acrescenta que os *koan* contêm uma “philosophical message about the meaning of enlightenment”.⁴² Segundo as palavras de Jung na introdução a uma das obras de Suzuki, esse “enlightenment”, ou *Satori*, “comes as something unexpected, not to be expected”. Finalmente, voltando a Suzuki, “*satori* means the unfolding of a new world hitherto unperceived in the confusion of a dualistic mind”.⁴³

É seguindo o ritmo dos *koan* (a mesma brevidade na narração das acções, por vezes incoerentes e sem nexos aparentes) que podemos ler esta micronarrativa de Hatherly:

Estou na montanha é de noite deito-me no chão. olho para cima. as estrelas são tantas que me causam vertigens. sinto-me cair para fora. perturbada vou fechar os olhos. no trajecto do globo vejo o perfil da montanha contra a luminosidade do céu. (1973: 44)

6.2.1 – Estrutura anti-*logos*: a exploração do insólito e o aspecto lúdico

Uma das facetas, que Suzuki mais sublinha quanto à dimensão comunicativa dos *koan*, diz respeito à sua mensagem assumidamente ilógica, em oposição às estruturas racionais que guiam o funcionamento do pensamento ocidental. Em mais detalhe: “We generally think that 'A is A' is absolute, and that the proposition 'A is not A' or 'A is B' is unthinkable. We have never been able to break through these conditions of the understanding; they have been too imposing. But now Zen declares that words are words and no more”.⁴⁴ Mais em detalhe:

41 *An Introduction*, p. 102.

42 Steve Heine, *Opening a Mountain* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2001), p. 1.

43 *An Introduction*, pp. 12, 88.

44 *Ibid.*, p. 59.

The answers given by Zen masters to the question 'Who or what is the Buddha?' are full of varieties; and why so? One reason at least is that they thus desire to free our minds from all possible entanglements and attachments such as words, ideas, desires, etc., which are put up against us from the outside.⁴⁵

Suzuki afirma mesmo que “Zen thinks we are too much of slaves to words and logic”.⁴⁶ Percebe-se que a natureza anti-*logos* da filosofia *Zen* e dos textos que lhe dão corpo tenha seduzido os artistas vanguardistas ocidentais como exemplo alternativo ao criticado sistema racional, normativo e burguês em que as suas sociedades e literaturas estavam imersas. Numa outra observação de Suzuki ficam evidentes as parecências programáticas do *Zen* com as críticas feitas pelos movimentos vanguardistas à natureza unilateral e conservadora do *status quo*:

The critic will be inclined to call Zen absurd, confusing, and beyond the ken of ordinary reasoning. But Zen is inflexible and would protest that the so-called common-sense way of looking at things is not final, and that the reason why we cannot attain to a thoroughgoing comprehension of the truth is due to our unreasonable adherence to a “logical” interpretation of things. If we really want to get to the bottom of life, we must abandon our cherished syllogisms, we must acquire a new way of observation whereby we can escape the tyranny of logic and the one-sidedness of our everyday phraseology.⁴⁷

Dado que os textos *Zen* contêm uma mensagem sobre algo intangível (*satori*), a qual se revela quando menos se espera e é inapreensível pela estrutura lógica e dualista da mente, parece fazer algum sentido que “Some Zen texts, indeed some of the most famous, refuse to mean anything at all. They provoke, they challenge, and they raise questions that can be answered only through extraordinary insight”.⁴⁸ Pode então dizer-se que o princípio anti-*logos* *Zen* manifesta-se por uma “paradoxical, self-deconstructing approach to discourse”, refletido nos *koan* através, por exemplo, da construção de um momento insólito que potencia a indeterminação semântica, como no

45 Ibid., p. 77.

46 Ibid., p. 61.

47 Ibid., p. 58.

48 Dale S. Wright, “Introduction: The Concept of Classic Literature in Zen Buddhism”, in *Zen Classics*, ed. Heine, pp. 3-14 (p. 6).

caso seguinte.⁴⁹

A monk asked Pai-chang, “What is the most extraordinary thing?” Pai-chang said, “Sitting alone on Ta-hsiung Peak”. The monk bowed, and Pai-chang hit him.⁵⁰

Este tipo de estratégia narrativa, em que um elemento ou construção frásica inesperada surge a negar a sua continuidade lógica, criando com isso um momento de perplexidade, é também evidente nas primeiras levas de “tisanas”:

Era uma vez um rapaz que tinha o cabelo muito escuro. Um dia estava sentado à mesa do restaurante e tinha já encomendado o jantar quando na sua frente uma mulher começou a rir desabridamente mas sem emitir som algum. Ele ficou um instante perplexo mas logo se recompôs e proclamou em voz muito alta gosto muito de mulheres e assim dizendo esmigalhou entre os dedos uma caixa de fósforos. (1969: 21)

A intenção dos mestres *Zen* pode resumir-se, então, pela seguinte ambição: “to set the minds of their disciples or of scholars free from being oppressed by any fixed opinions or prejudices or so-called logical interpretations”.⁵¹ Nesse sentido, os *koan* requerem uma atitude de leitura nova, despegada dos hábitos preconcebidos: “[The *koan*] is usually given with the intention to awaken the student's mind to the fact that what he has so far accepted as a commonplace fact, or as a logical impossibility, is not necessary so”.⁵²

Como via para a construção de um espaço insólito provocador, mas também libertador, os *koan* apresentam, segundo nota Dale S. Wright, por vezes um discurso de teor cómico: “some Zen texts feature comedy as a form of discourse that has liberating effects. Comedy evokes and celebrates moments of freedom from mental bondage”.⁵³ Algumas passagens em textos *koan*, como naquela em que “Tozan (Tung-shan, a disciple of Ummon) answered, 'Three pounds of flax,' to the question, 'What is the

49 Steve Heine, *Opening a Mountain*, p. 5.

50 *Ibid.*, p. 46.

51 Suzuki, *An Introduction*, p. 78.

52 *Ibid.*, pp. 104-05.

53 p. 6.

Buddha?””, revelam que o tom lúdico contribui para a leveza e concisão destas formas breves.⁵⁴

A ludicidade e a construção de jogos constituem precisamente elementos indissociáveis dos trabalhos artísticos de Hatherly. Veja-se, por exemplo, que para epígrafe do seu romance *O Mestre* (1963), Hatherly escolhe um excerto de *Le Nouveau Ramayna* (obra com perfume oriental) em que o riso é indicado como um aspecto a considerar e a explorar: “Il y a trois choses qui sont vraies: Dieu, la folie humaine et le rire. Puisque les deux premières [*sic*] dépassent notre compréhension, il faut tirer le meilleur parti possible de la troisième”.⁵⁵ Apologia que remete para a atitude almadiana.⁵⁶

Assim, é possível detectar alguns subterfúgios que conspiram para equipar as “tisanas” com uma faceta lúdica que contribui, desde logo, para resgatar o leitor da formalidade e seriedade do texto, mas também para encobrir um mistério construído. As várias alusões ao porco Rosalina nas diferentes publicações contribuem para esse efeito.⁵⁷

Quando ontem regressava a casa vi numa vitrina o meu porco Rosalina com os dentes de fora às riscas azuis e com uma criança sentada no lombo. fiquei muito perplexa. porquê pensei porquê. mas mais tarde concluí: eis a natural solidão animal. (1973: 53)

Referindo-se à actividade criadora, Hatherly defende mesmo, logo em 1967, que esta “se define a si própria como acto lúdico”.⁵⁸ O “aspecto lúdico” participa na “destruição da certeza” associada aos modelos tradicionais, conceito revisitado em 1979 numa referência ao período literário barroco em Portugal, que Hatherly investigou ao longo de vários anos:

54 *An Introduction*, p. 79.

55 Ana Hatherly, *O Mestre* (Lisboa: Arcádia, 1963), p. 7.

56 Cf. nesta tese, p. 98.

57 Rosalina é mencionada nas “tisanas” números 10, 11, 26, 29, 50, 53, 256 e 302.

58 Ana Hatherly, “Estrutura, código, mensagem”, *Diário Popular*, Suplemento 5: quinta-feira à tarde, 25 Maio 1967, pp. 1, 5 (p. 5).

O jogo, “propensão lúdica”, é um factor básico da criação (na medida em que implica risco, imaginação, submissão a regras, espírito crítico), um factor básico da natureza humana [...]. E os vitupérios com que, sobretudo em Portugal, tem sido acolhida e analisada a poesia barroca, assim como a poesia de vanguarda, são um digno exemplo da incompreensão desse fenómeno, um exemplo gritante da incapacidade de a crítica oficial se libertar do academismo, basicamente burguês, moralista, que exige uma inflexibilidade, no fundo uma estreiteza de vistas.⁵⁹

6.2.2 – A “indeterminação deslizante”

A contradição surge nos *koan* para frustrar as expectativas de um leitor acomodado, colocando-o defronte de um modelo em conflito com a sua imagem referencial do mundo, “the *koan* must be an excrescence, a superfluity, indeed a contradiction”⁶⁰ – apresentando-lhe um jogo de elementos simples que estabelecem a impossibilidade de uma determinação lógica para o texto. Hatherly terá para as suas “tisanas” uma ambição semelhante. Como refere em 1988, encontra-se “nas *Tisanas* – e isso é o que grandemente contribui para as particularizar – algo dessa 'indeterminação deslizante' atribuída ao ensinamento Zen, associado a uma técnica de destruição da certeza”.⁶¹ Posto por outras palavras, “assenta[m] numa lógica insólita que não faz qualquer esforço para dar uma resposta pertinente às questões que levanta”, são “destinadas a *des-prender*” e “aspiram à dinamização”.⁶²

Vários mecanismos actuam no sentido de desenvolver estas indeterminações e de provocar no leitor o deslizamento de uma atitude passiva para uma atitude de leitura mais activa. A prática de um discurso caracterizado pela simplicidade extrema é um deles, que se pode relacionar com o princípio da filosofia *Zen* “to take things as they are, to consider snow white and the raven black”⁶³ e ainda com a ausência de

59 *O Espaço crítico*, p. 103.

60 *Ibid.*, p. 111.

61 *A Cidade*, p. 8.

62 *351 tisanas*, p. 8.

63 Suzuki, *An Introduction*, p. 42.

significações em muitos textos *koan*, tal como considera Steven Heine: “the words and phrases used in kōans are devoid of significance and meaning”.⁶⁴ Afinada pelo mesmo diapasão, Hatherly escreve em 1970: “As palavras não servem para descobrirmos o que não sabemos visto que as palavras só dizem respeito a si próprias”.⁶⁵ Hatherly pretende com a sua explicação preparar o leitor para aceitar novos ambientes de relação autor-leitor, oferecendo-lhe uma função diferente e mais importante do que somente a de espectador. Entre as “tisanas” que constituem micronarrativas, algumas parecem ter sido escrupulosamente elaboradas dentro destes pressupostos:

Era uma vez um lenhador que estava na floresta a cortar uma árvore. Passa outro lenhador que pergunta queres ajuda. E ele respondeu sim. (1973: 89)

A opção por uma escrita que visa negar uma estrutura textual familiar e cómoda para o leitor, afirmando uma outra povoada por diversos tipos de indeterminações, relaciona-se ainda com a ideia que Hatherly apresenta em “Notas para a teoria do poema-ensaio” (datado de 1981), segundo a qual desde o início do século XX se tornou importante, quer o modo como o autor diz, quer o modo de não dizer, que pode ser expressado pela negação ou pela omissão. Ora, a omissão abre *gaps* no texto, conceito teorizado por Wolfgang Iser em *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, obra a que Hatherly alude no seu ensaio. Sobre este aspecto, escreve: “Esses espaços vazios [...] têm uma natureza estranha, que resiste às tentativas que o leitor faz para as preencher com imagens suas – daí que o vazio estimule a actividade intelectual do leitor”. Assim, “O texto é dado para ser participado sobre/no espaço vazio”.⁶⁶ As teorias de Iser, no entanto, só vieram a público depois da publicação dos três primeiros volumes de *Tisanas*. O interesse de Hatherly pelo indizível e pela “abertura” do texto terá sido, a

64 *Opening a Mountain*, p. 5.

65 *Anagramático*, p. 11.

66 Ana Hatherly, *O Cisne intacto: outras metáforas, notas para uma teoria do poema-ensaio* (Porto: Limiar, 1983), pp. 81, 84.

princípio, estimulado pela filosofia *Zen* e por trabalhos como *A Obra aberta* (1962) de Umberto Eco, este último implicitamente associado à escrita das “tisanas”, as quais, segundo a própria, “frequentemente apresentam lacunas que têm de ser preenchidas (ou não) pelo leitor, e essa exigência faz das *Tisanas* perfeitos exemplos de *obra aberta*”.⁶⁷

A “afirmação” que Hatherly põe em prática é, portanto, um dizer que se exprime num sistema indizível. Como indica em 1975:

Sabemos que seja qual for a linguagem – palavra, gesto, objecto – nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objecto de arte – o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível – que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras.⁶⁸

Encontram-se entre as “tisanas” algumas micronarrativas em que Hatherly parece negar-se ao esforço de preencher esta “zona de obscuridade” dos textos e ao invés trabalhar para alargá-la, deixando esta tarefa do lado do leitor:

Chegamos à janela. Vemos o perfil nítido da montanha. Passa um avião ao longe. Digo-te olha parece um cometa de aço. Os pássaros voam em diagonal em elipse em parábola numa destreza espontânea errática. Deitámos migalhas de pão na varanda mas eles nunca vieram comê-las. (1980: 108)

Pressente-se nesta micronarrativa a existência de algo mais, que o texto sugere sem no entanto o revelar por completo. A sugestão é gerada sobretudo pela utilização das construções verbais conjugadas em tempos diferentes, pelo silêncio de uma das personagens e pela justaposição de dois acontecimentos independentes (o de passar um avião e o de alimentar pássaros) que se interligam para potenciar o indizível entretanto desenvolvido. A natureza do constrangimento que se intui entre as personagens, fica para o leitor deslindar, ou simplesmente aceitar que permaneça semanticamente vazia.

Logo em 1962, Hatherly postulava haver a necessidade de lutar contra as

67 *A Cidade*, p. 8. Hatherly cita Eco pelo menos desde 1967. Cf. “Estrutura”, p. 5.

68 *A Reinvenção*, pp. 23-24.

receitas na literatura: “Lutar contra tudo o que possa ser considerado belo em relação a canones já estabelecidos, será uma maneira de lutar contra o deleite estético, o prazer do reconhecimento de certas formas ou conceitos como único critério válido, pois que não é pròpriamente essa a função da obra de arte”. O seu conceito de obra de arte segue por outro caminho, o de “despertar o espectador para as realidades do mundo ou de todos os mundos. A obra de arte deve ferir, abalar os alicerces de toda a espécie de comodidade, deve sempre ultrapassar o lugar comum e a fórmula”.⁶⁹ A negação das fórmulas consagradas é um princípio válido internamente para o projecto *Tisanas*, razão pela qual estas não apresentam um só modelo, tema ou género.

A intervenção no aspecto linguístico (e visual) do texto também contribui para um ambiente desregulado e de recreio (no duplo sentido – de fruição e/na recriação textual-semântica). Neste sentido, Hatherly soube beber das correntes vanguardistas várias estratégias disruptivas, de modo a introduzir um grau de estranheza linguística nas micronarrativas incluídas em *Tisanas*.

6.3 – Gertrude Stein no percurso experimental narrativo de Ana Hatherly

Hatherly confessa ter encetado um percurso exploratório pelos alicerces da (sua) literatura nos anos 60:

Desde O MESTRE eu não tenho feito outra coisa senão investigar, através do próprio trabalho que produzo, as estruturas que o fundamentam. Investiguei portanto [...]: a literatura, suas ideologias, regras, propósitos, o significado do acto de realizar um texto, o acto de o escrever, fisiologicamente até.⁷⁰

Prefaciando a segunda edição do único romance de Hatherly, Maria Alzira Seixo anotava a presença de “um grande afastamento em relação à definição das estruturas

⁶⁹ *Nove incursões*, pp. 105-06.

⁷⁰ *Crónicas*, p. 9.

romanescas consideradas normais (tempo, personagens, espaço, intriga)”,⁷¹ a que se acrescenta inesperadas recriações gráficas linguísticas, como a apresentação de vários espaços entre parágrafos e a inclusão de subtítulos aleatórios dentro dos capítulos. Contudo, seria no ano anterior à publicação desta obra, em 1962, que Hatherly esboçaria a seguinte ideia sobre uma possível origem para algumas das suas experiências:

Em todas as fórmulas mágicas, como em muitas obras de poesia e musicais, a insistência num determinado som ou vocábulo ou frase (leitmotiv ou estribilho), tem um efeito extremamente impressivo, encantatório. Pela insistência ou pela repetição se consegue a concentração. É um incitamento à escuta profunda a que também se pode chamar conhecimento.⁷²

Esta “insistência” parece ter paralelos com a “reiteração” presente na obra da escritora americana Gertrude Stein, é um dos expoentes da experimentação linguística que marcaram a literatura no início do século XX.⁷³

Hatherly alude a Stein em 1972, numa crónica intitulada “Anacrónica n.º 9: da literatura cubista”, em que se pode ler:

Recentemente sonhei com Gertrudes Stein. No meu sonho dizia para comigo: “reconheço-a graças ao retrato de Picasso.” Dirijo-me a ela e começamos a falar. Ela diz-me que vive no cemitério e eu menciono cortêsmente Alice B. Toklas [...]. Na manhã seguinte, tomei nota do sonho e fui outra vez ler algumas passagens das obras de Gertrude Stein, ler os seus ensaios, rememorar a sua teoria da reiteração. Por fim decidi traduzir para português, deliberadamente da maneira mais literal possível, o retrato de Picasso que ela escreveu em 1909 e que aparece incluído na antologia dos seus escritos “Look at me now and Here I am”.⁷⁴

O sonho aqui relatado seria depois também publicado em *Anacrusa: 68 sonhos* (1983), existindo entre estes dois relatos ligeiras, mas importantes diferenças. Por exemplo, a frase de 1972: “e eu menciono cortêsmente [*sic*] Alice B. Toklas”, surge

71 Ana Hatherly, *O Mestre*, 2.ª ed (Lisboa: Moraes, 1976), p. 10.

72 *Nove incursões*, p. 132.

73 Refira-se que a insistência/repetição é um artifício presente desde logo também na lírica trovadoresca galego-portuguesa, como apontou Stephen Reckert e Helder Macedo num trabalho em que também são estabelecidas várias aproximações entre algumas Cantigas de Amigo e algumas poesias japonesas. Cf. Stephen Reckert, e Helder Macedo, ed., *Do cancioneiro de amigo*, 3.ª ed (Lisboa: Assírio & Alvim, 1996).

74 Ana Hatherly, “Anacrónica n.º 9: da literatura cubista”, *A Capital*, 25 Outubro 1972, p. 5. Republicada em *Crónicas*, pp. 36-38.

alterada em 1983 para: “e eu digo-me admiradora dela e de Alice B. Toklas”. Uma afirmação que, juntamente com “fui outra vez ler algumas passagens das obras de Gertrude Stein” e “rememorar a sua teoria da reiteração”, reforça o eco dos trabalhos de Stein em Hatherly. O mesmo aconteceu entre a frase: “De repente estou em casa de Gertrudes Stein, mas acho que é uma casa onde ela vem viver connosco. Sentamo-nos. Então ela declara-me”, que é reduzida em 1983 para: “Em casa de Gertrude Stein, ela diz-me”.⁷⁵ Ao utilizar o “connosco” na primeira versão, Hatherly parece reconhecer Stein como pertencente ao seu grupo, como uma vanguardista, portanto. Incluir esta alusão na crónica faz todo o sentido já que aqui, Hatherly defende a obra de Stein e em geral o experimentalismo literário.

Embora a primeira edição da antologia de Stein, *Look At Me Now And Here I Am*, a que Hatherly faz referência no texto, seja de 1967 (Londres), é muito possível que logo na década de 50 ou 60 a autora tenha contactado com as “obras de Gertrude Stein” (note-se o plural nesta sua escolha de palavras), pois estavam disponíveis, desde os anos 20-30, na capital inglesa – onde Hatherly casou, no início dos anos 50, e viveria “esporadicamente” até ao final do século XX.⁷⁶

O título da crónica de Hatherly remete ainda para um artigo de 1964 escrito por Haroldo de Campos (com quem os concretistas portugueses mantiveram contactos chegados), no qual é feita alusão à “Teoria do Texto Cubista” de Max Bense, exemplificada com recurso ao texto de Stein, “If I Told You – A Completed Portrait of Picasso”, que Hatherly também refere no relato do seu sonho. Na sua dissertação, Haroldo de Campos aponta a diferença entre uma “linguagem imitativa ou analógica” e uma “linguagem combinatória ou digital”. A primeira daria lugar “à formação de

75 “Anacrónica n.º 9”, p. 5 e Ana Hatherly, *Anacrusa: 68 sonhos* (Lisboa: & etc, 1983), p. 31.

Recentemente, Hatherly escreveria também: “Li muitas obras dela [Gertrude Stein] como já disse, e traduzi parte de GEOGRAPHY AND PLAYS que ainda não terminei”. Email de Ana Hatherly para Bruno Silva Rodrigues, 28 Janeiro 2012.

76 Email de Ana Hatherly para Bruno Silva Rodrigues.

simplexos (ou representações imitativas)”, a segunda “à produção de *contextos* (âmbitos de palavras definidas por relações predicativas de ordem ou vizinhança)”. É nesta perspectiva cubista, definida pela segunda acepção, que “só ocorre [...] no caso do cubismo onde os pretextos figurativos são reduzidos a um mínimo, onde os signos praticamente se emancipam das coisas designadas”, que Haroldo de Campos inclui precisamente o texto de Stein.⁷⁷ Esta emancipação referencial dos signos, bem como outro tipo de deformações linguísticas que Stein pratica, encontra eco nos gestos experimentalistas de Hatherly, sendo a sua aplicação visível também em várias “tisanas”, em particular naquelas publicadas nos três primeiros volumes.

6.3.1 – Reiteração e desformatações gramaticais nas “tisanas” e em textos orbitantes

O primeiro parágrafo do texto de Stein, que Hatherly traduz e apresenta na crónica acima referida, é um exemplo do seu estilo reiterativo:

One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming.⁷⁸

Uma estratégia que cria “um discurso que avança lentamente na interpretação e confunde a usual expectativa de progressão que o leitor tem”.⁷⁹ Lentidão que também se deve ao efeito de anulação da bagagem significativa das palavras. Segundo Ulla E.

77 Haroldo de Campos, *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária* (Petrópolis: Vozes, 1967), pp. 88-90. Conforme é indicado nesta obra, este artigo foi originalmente publicado no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* em 24 de Outubro de 1964.

78 Gertrude Stein, *Look At Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1911-45*, ed. Patricia Meyerowitz (Hamondsworth: Penguin Books, 1967), p. 213.

79 “A Reinvenção da linguagem em Gertrude Stein”, *Sibila: revista poesia e crítica literária*, 18 Março 2009, <<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-reinvencao-da-linguagem-em-gertrude-stein/2265>> [consultado 12 Fevereiro 2012], par. 30.

Dydo:

One way to free words was to remove them from habitual association and treat them as things rather than as signs. Repeating a word over and over gradually breaks the bond of the word and reference. A form of punning, repetition gives body to the word and assaults meaning.⁸⁰

Rapidamente, esta via de repetição transforma-se numa via de emancipação das palavras relativamente ao seu significado:

Stein, by lifting words from the lockstep of standard usage, stops us from unthinking association with things, ideas, and formulations. This process also does away with all the hierarchical trappings of grammar and with the distinction between important and unimportant words. Words cease to be signifiers and become objects in themselves.⁸¹

Este princípio disruptivo remete para os apontamentos de Hatherly sobre o Simbolismo, no que respeita à progressiva clivagem do significado para a sua negação⁸² e adequa-se à postura experimentalista que, confessadamente, assumia nesta época: “No início dos anos 60, quando escrevi e publiquei as primeiras *Tisanas*, tinha um programa – tinha estabelecido normas e áreas de especulação – mas tinha sobretudo a intenção de experimentar e de subverter”.⁸³ Não admira, então, que em *Sigma* (1965) e *Operação 2: estruturas poéticas* (1967) se encontrem excertos em que Hatherly parece exercitar a reiteração steiniana. Respectivamente:

Ou entrar pela cabeça dentro de uma máquina ou entrar dentro de uma máquina pela cabeça ou uma máquina entrar-me pela cabeça dentro ou sair-me uma cabeça pela máquina dentro da máquina da cabeça ou sair-me da cabeça uma máquina.⁸⁴

CONHEÇO OS MEUS LIMITES E O MEU CÓDIGO OU NÃO CONHEÇO OS MEUS LIMITES E O MEU CÓDIGO. NÃO CONHEÇO OS MEUS LIMITES E CONHEÇO O MEU CÓDIGO OU CONHEÇO OS MEUS LIMITES E NÃO CONHEÇO O MEU CÓDIGO. NÃO CONHEÇO OS MEUS LIMITES NEM O MEU

80 Ulla E. Dydo, *Gertrude Stein: The Language That Rises, 1923-1934* (Evanston, III.: North Western University Press, 2003), p. 16.

81 *Ibid.*, p. 243.

82 Cf. nesta tese p. 199.

83 *351 tisanas*, p. 7.

84 Ana Hatherly, *Sigma* (Lisboa: [s. ed.], 1965), pp. 49-50.

CÓDIGO.⁸⁵

Em Stein, este tipo de escrita ultrapassa os seus textos literários e marca presença também nos seus escritos teóricos, como foi o caso daquele que serviu de base, em 1926, a uma palestra ministrada em Cambridge e Oxford:

The composition is the thing seen by every one living in the living they are doing, they are the composing of the composition that at the time they are living is the composition of the time in which they are living.⁸⁶

De forma semelhante, Hatherly escreveria em 1970:

Enquanto o filósofo deve ser célere, moral e semântico; torna-se celerado, moral e assemântico; ou celerado, amoral e semântico; ou celerado amoral e assemântico; ou acelerado, amoral e assemântico; ou acelerado, moral e semântico; ou acelerado, moral e assemântico; ou acelerado, amoral e semântico. Assim a semântica ou é moral e/ou celerada, ou amoral e/ou acelerada, ou moral e/ou acelerada, ou amoral e/ou celerada.⁸⁷

Hatherly admitiria ter utilizado “A temática da *operação* [*Operação 2: estruturas poéticas*], no sentido maquinal, tecnológico, mas também no sentido cirúrgico da palavra, [...] várias vezes em vários contextos, nomeadamente em algumas *Tisanas*”.⁸⁸ No entanto, é preciso notar que o estilo reiterativo não é o mais compatível com a orgânica de uma micronarrativa, desde logo porque esta implica uma economia discursiva elevada. Daí que, nas “tisanas”, este eco steiniano seja raro e só surja com substancialidade num dos textos mais longos:

Ele estava morto. Sentado na cadeira no meio do quarto [...]. Ele estava sentado no meio do quarto [...].

Ele estava morto. Sentado na cadeira [...].

Ele estava morto. Sentado na cadeira absolutamente imóvel [...].

Ele estava morto. Sentado na cadeira no meio do quarto [...].

Ele estava morto. [...].

Ele estava morto. Imóvel [...].

Ele estava morto. Sentado no meio do quarto [...].

85 Ana Hatherly, *Operação 2: estruturas poéticas* (Fundão: [o autor], 1967), p. 43.

86 Gertrude Stein, *Composition as Explanation* (Londres: Hogarth Press, 1926), p. 13.

87 *Anagramático*, p. 14.

88 *Um Calculador*, p. 18.

Ele estava morto. Sentado na cadeira [...]. Ele sabia que estava morto. [...].
Ele estava morto e sabia-o. [...].
Sim ele estava morto e sabia-o. [...].
Agora estava sentado na cadeira [...]. (1969: 37)

A escrita vanguardista de Stein não surge gratuitamente. Conforme refere Ulla E. Dydo, esta é resultado de uma reflexão sobre a literatura e a linguagem que a autora trataria de divulgar em vários textos e apresentações públicas:

Even in early years, Stein spoke of a writer's need to avoid what she called "associative habits." She meant unthinking, easy use of words, put down automatically and without consideration of exact meanings. But such habits, she said, words were cast into tired, worn forms that prevented perception. For her, questioning the forms of perception went with questioning the forms of language.⁸⁹

Neste processo, de modo a formular uma nova experiência literária e desconfortar os mecanismos perceptivos dos leitores, Stein equaciona o uso tradicional das categorias gramaticais. Em "Poetry and Grammar" (1934), ensaio incluído na antologia que Hatherly identifica, escreve:

Adjectives are not really and truly interesting. In a way anybody can know always has known that, because after all adjectives effect nouns and as nouns are not really interesting the thing that effects a not too interesting thing is of necessity not interesting. [...] Beside the nouns and the adjectives there are verbs and adverbs. Verbs and adverbs are more interesting. In the first place they have one very nice quality and that is that they can be so mistaken. It is wonderful the number of mistakes a verb can make and that is equally true of its adverb. Nouns and adjectives never can make mistakes can never be mistaken but verbs can be so endlessly, both as to what they do and how they agree or disagree with whatever they do. The same is true of adverbs.⁹⁰

Stein tece também considerações sobre os artigos, as preposições, as conjunções e os pronomes. Em suma, defende que "Verbs and adverbs and articles and conjunctions and prepositions are lively because they all do something and as long as anything does something it keeps alive". Assim, Stein "recognize verbs and adverbs aided by prepositions and conjunctions with pronouns as possessing the whole of the active life

89 *Gertrude Stein: The Language that Rises*, p. 15.

90 *Look At Me Now*, pp. 126-27.

of writing”⁹¹ e opta nos seus textos por evitar as referências directas, já que as formas que à partida não apontam explicitamente para um conceito definido, constroem um tecido que evoca no seu todo todas as outras coisas que lá não estão. Esta ideia está relacionada com a sua distinção entre prosa e poesia. Por um lado, “prose real prose really great written prose is bound to be made up more of verbs adverbs prepositions prepositional clauses and conjunctions than nouns”⁹² Por outro, como escreveria no ano seguinte numa outra sequência de palestras: “There has always been this real difference between prose and poetry, that prose is dependent upon the sentence and then upon the paragraph and poetry upon the calling upon names”.⁹³

Alguns destes princípios encaixam-se na orgânica essencial das micronarrativas e, portanto, naquelas incluídas nas “tisanas”. A pouca adjectivação, por exemplo, é uma característica recorrente:

Pela janela aberta entrou uma mosca. Passa sobre o meu rosto. É azul. Circula sobre o meu corpo finalmente suspende o voo na dobra da cortina. Agito um braço. Recomeça o seu voo. Zumbe. Poisa no vidro. Levanto-me devagar. Abro a janela um pouco mais. Agito a mão. Redobra o seu zumbido fere-se no vidro suas patas correm agitadas. Agito mais a mão. Então ela descobre a fenda de ar. Saiu. (1969: 6)

No entanto, o uso da pontuação é o aspecto evocado por Stein que mais parece ter tido influência no estilo de escrita de algumas “tisanas” micronarrativas, sobretudo a defesa dos pontos finais em detrimento da vírgula, porque os primeiros “have a life of their own a necessity of their own a feeling of their own a time of their own”.⁹⁴ Sobre as últimas, escreve Stein:

A comma by helping you along holding your coat for you and putting on your shoes keeps you from living your life as actively as you should lead it [...]. A long complicated sentence should force itself upon you, make you know yourself knowing it.⁹⁵

91 Ibid., pp. 128, 132.

92 Ibid., p. 137.

93 Gertrude Stein, *Narration: Four Lectures* (Chicago: University of Chicago Press, 1935), p. 26.

94 *Look At Me Now*, p. 130.

95 Ibid., pp. 131-32.

A vírgula é um elemento raro nas três primeiras publicações de “tisanas”.⁹⁶

Frases longas sem qualquer pontuação ou curtas e separadas por pontos são, na ausência da vírgula, o estilo de escrita mais habitual:

Estou à beira do rio é de noite estou sentada num degrau da escada cavada na muralha olhando a água passou um barco não muito grande mas rápido pouco depois começam a correr para a muralha grandes ondas muito negras por momentos a escada desaparece. (1973: 42)

A preferência por excluir a pontuação havia também sido explorada por Hatherly, dois anos antes, em *Operação 2: estruturas poéticas*. O texto seguinte, intitulado “O Pé na cabeça” e integrado na secção que Hatherly chamou de “Tipo H – comutação do sintagma” demonstra isso mesmo, para além de constituir uma micronarrativa:

e estava na praia vejo aquele
formoso rapaz correndo admirável
depois correndo como um pássaro
sobre a água asas abertas os in-
divíduos que encolhem diante de
certas pessoas querendo emitir
este deus correndo artrópode
desespera cai na água sopra
longe pé na cabeça quando regresso
cada vez mais insignifica depois
de vestido perdeu cerca de 20 cm
no seu estado de não companhia que
tem apenas conotações abjectas
e é querub.⁹⁷

Outras manipulações gramaticais menos frequentes e, na sua maioria, apenas praticadas nos três primeiros volumes de “tisanas” incluem: começar um texto por um ponto; colocar pontos inesperadamente no meio das frases; ou terminar um texto sem ponto final (este último aspecto tem exemplos em todas as publicações).

96 As excepções, nas cento e setenta e seis “tisanas” publicadas nos três primeiros volumes, são as números 2, 30, 38, 45, 52, 56, 61, 88, 93-100 e 176.

97 p. 53. No original, o texto termina sem ponto final.

Há ainda o uso do ponto de interrogação, comentado assim por Stein:

The question mark is alright when it is all alone when it is used as a brand on cattle or when it could be used in decoration but connected with writing it is completely entirely completely uninteresting. [...] it is therefore like a noun, just an unnecessary name of something.⁹⁸

Em algumas “tisanas”, Hatherly opta, precisamente, por não o incluir:

Estamos à beira do rio é de noite passa um barco tem uma luz vermelha e uma branca. Pergunto-te diante deste barco que passa diz-me tens alguma oposição a mim. Tu dizes não [...]. (1980: 107)

Finalmente, entre a “tisana” número 36 e a “tisana” número 69, alguns textos apresentam letra minúscula após um ponto. A utilização de letras maiúsculas ou minúsculas foi também comentada por Stein:

Another part of punctuation is capital letters and small letters. Anybody can really do as they please about that [...]. In short in prose capitals and small letters have really nothing to do with the inner life of sentences and paragraphs as the other punctuation marks have as I have just been saying. We still have capitals and small letters and probably for some time we will go on having them but actually the tendency is always toward diminishing capitals and quite rightly because the feeling that goes with them is less and less of a feeling and so slowly and inevitably just as with horses capitals will have gone away.⁹⁹

6.3.2 – Propor o novo: incompreensão, esforço explicativo e o leitor ideal

Subjacente à escrita (e vida) de Stein está o desiderato de propor novas formas literárias. Afirmações como: “Suppose there were no questions what would the answer be”, com que surpreendeu os jornalistas, em 1934, confirmam a procura do inusitado que marca a natureza anti-convencional da sua atitude. Neste sentido, “Her last words were splendidly characteristic: 'What is the answer?' she asked, and when no answer

98 *Look At Me Now*, pp. 128-29.

99 *Ibid.*, p. 133.

came she laughed and said: 'Then what is the question?'"¹⁰⁰ No que estas afirmações têm de paradoxal há uma certa similaridade com o discurso dos *koan*. E, como nestes, algumas propostas vanguardistas de Stein também apresentam uma faceta lúdica – por um lado, como resultado da irregularidade gramatical dos textos, que remetem para um ambiente de paródia, por outro, como feito da natureza insólita presente na sequência narrativa. Veja-se este exemplo:

Keys please, it is useless to alarm any one it is useless to alarm some one it is useless to be alarming and to get fertility in gardens in salads in heliotrope and in dishes. Dishes and wishes are mentioned and dishes and wishes are not capable of darkness. We like sheep. And so does he.¹⁰¹

Confrontada com o desafio de explicar o que significava a asserção “A rose is a rose is a rose is a rose”, Stein responderia:

We all know that it's hard to write poetry in a late age; and we know that you have to put some strangeness, something unexpected, into the structure of the sentence in order to bring back vitality to the noun. Now it's not enough to be bizarre; the strangeness in the sentence structure has to come from the poetic gift, too. That's why it's doubly hard to be a poet in a late age. Now you all have seen hundreds of poems about roses and you know in your bones that the rose is not there. [...] Now listen! I'm no fool. I know that in daily life we don't go around saying 'is a ... is a ... is a ...' Yes, I'm no fool; but I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years.¹⁰²

Neste esclarecimento, há um ponto que parece aplicar-se às micronarrativas de Hatherly: a introdução de “alguma estranheza” nas frases, ou na relação entre frases, por forma a destacar (ou a encobrir, o que é uma forma de destaque, apenas com uma percepção mais demorada) um dos seus elementos. Estes momentos de presença inesperada (mas incontornável) de algo inusitado no texto, pode funcionar como uma pista para a sua interpretação – estratégia que parece marcar presença nesta micronarrativa:

100 Ibid., pp. 9, 17.

101 Ibid., p. 227.

102 Thornton Wilder, *Four in America* (New Haven: Yale University Press, 1947), p. vi.

Era uma vez uma ervilha que queria ser maçã. Quando se sentava à porta de casa via no outro lado da rua um restaurante onde os clientes com grandes guardanapos enxotavam grandes moscas. (1973: 66).

A palavra “grande”, repetida sem despropósito, tem aqui o poder de relacionar as duas orações do texto. Aparentemente, uma ervilha ou uma maçã nada têm a ver com pessoas a enxotar moscas, mas a palavra “grande”, não estando escrita na primeira frase, aparece camuflada na comparação entre o tamanho da ervilha e o da maçã, o que imediatamente se relaciona com o acto dos clientes do restaurante – enxotar “grandes” moscas com “grandes” guardanapos. Em face da evidente tendência para tudo ser grande naquele restaurante, poder-se-ia deduzir que a ervilha deseja tornar-se numa versão exponenciada (ou seja, numa maçã), passando a fazer parte daquele ambiente superlativo.

A desregulação gramatical também propicia situações de ambiguidade que constroem um momento de cisma e de tensão, transformando a leitura num jogo ao mesmo tempo interpretativo e lúdico. Esta consequência surge no exemplo seguinte:

.ia a atravessar o átrio rapidamente quando senti uma grande tontura para me apoiar estendi a mão para a grande mesa que estava ali quando fechei os olhos a mesa desapareceu. (1973: 48).

Transmitindo a ideia de que o texto funciona sem pontuação (através da acção reconstrutiva do leitor), Hatherly produz aqui uma ambiguidade semântica que a mesma pontuação poderia resolver: “estendi a mão para a grande mesa que estava ali quando fechei os olhos. a mesa desapareceu” vs “estendi a mão para a grande mesa que estava ali. quando fechei os olhos a mesa desapareceu”. O leitor apercebe-se, assim, da importância normativa da pontuação na comunicatividade, mas também reconhece como essa ausência pode criar espaço para múltiplas possibilidades interpretativas. Por outro lado, esta pequena manipulação pode ainda ser transportada para o contexto

social, que será alvo de reflexão em algumas “tisanas”, como indicado mais à frente, sendo que nestas a rotina (representando a normatização) e a incapacidade generalizada dos indivíduos inventarem formas de ser e de se exprimirem, em alternativa ao colete de forças oferecido pelos pressupostos veiculados pela tradição, serão um alvo de crítica evidente.

Se Stein alude a um certo esgotamento da literatura, facto que deveria incentivar os escritores a adoptarem uma atitude criativa experimentalista e superadora dos modelos consagrados, várias décadas depois, Hatherly alertaria para a persistência dessa realidade: “Quando eu comecei a trabalhar no campo das letras [...], fui encontrar todos os 'campos' já lavrados: esgotados uns, superlotados outros, todos transformados em campos de batalha”.¹⁰³ A sua orientação para a procura de novas formas de expressão fica evidente nesta afirmação (1970): “Dantes eu era um escritor tão ingénuo que quando queria dizer porta escrevia a palavra porta. Felizmente com o decorrer do tempo tornei-me um escritor avisado e hoje quando quero dizer porta escrevo o gato mia”. Uma postura que simplifica em vez de complicar: “Há já muito tempo que compreendi que a sinceridade tem de atingir outros limites. Hoje sou tão sincera que até as metáforas eu desmonto”.¹⁰⁴ Um trabalho, portanto, sobre a palavra, à semelhança do que Almada também confessara fazer.¹⁰⁵ Não terá sido também por acaso que Hatherly traduziu e partilhou com os seus leitores uma crónica sobre Stein – num exemplo do seu esforço para propor e divulgar o novo com respeito à renovação da literatura no seu aspecto narrativo. Nos anos 60 e 70, as propostas da autora americana exemplificavam a atitude vanguardista e representavam inconformidade. Para além disso, Stein havia sistematizado a sua escrita em textos teóricos, sistematização que Hatherly também se esforçaria por produzir.

103 *Crónicas*, p. 9.

104 *Anagramático*, pp. 11-12.

105 Cf. nesta tese, p. 104.

Em função da irreverência das suas propostas, as obras de Stein não foram recebidas no seu tempo com grande entusiasmo. Como aponta Ulla E. Dydo:

Stein *is* hard work, for she challenges our capacity to read and our expectations of what written words and sentences are, what they do and how they do it. Her writing calls for a radical redefinition of genre, representation, language, reading, and writing. Yet such redefinitions were not undertaken systematically until long after she wrote, and then only gradually. Her work was pushed aside as offensive or silly, and all but a small group who understood and took it seriously ended up discussing her as a personality rather than as a serious writer.¹⁰⁶

Daí que:

Most publishers and editors refused her as illiterate or mad – a faker or simply a capricious lady. What little was published left many readers angry. They turned the tables on her, blaming her for writing incomprehensibly rather than themselves for failing to comprehend.¹⁰⁷

As “tisanas” de Hatherly não obteriam da crítica compreensão muito diferente. A favor de Hatherly, apesar de tudo, conta-se o facto de terem já decorrido algumas décadas de experimentalismos, o que de certa forma foi ajudando a mudar hábitos, mesmo num país debaixo de um regime conservador. Nos anos 70, alguns artigos críticos apreciam positivamente a presença de propostas narrativas inovadoras, como é o caso de Erwin Theodor, crítico alemão radicado no Brasil, que num texto publicado em 1971 sobre o romance moderno defende: “sendo a realidade actual tão diferente da de tempos passados, temos de encarar com desconfiança as obras escritas dentro de convenções superadas, e procurar aquelas que revelam novas possibilidades”. E, mais adiante: “A moderna consciência linguística contribuiu fortemente para a transformação da expressão literária, descobrindo novas possibilidades e reflectindo, através de sintaxes revolucionárias e de arrojadas composições de palavras, a vida íntima dos nossos dias”.¹⁰⁸ Não obstante esta demonstração de abertura, o certo é que a recepção às

106 *Gertrude Stein: The Language that Rises*, p. 12.

107 *Ibid.*, p. 13.

108 Erwin Theodor, “A Forma do romance moderno: reflexo de experiências colectivas”, *Colóquio Letras*, 2 (1971), pp. 5-13 (p. 5).

produções mais arrojadas de Hatherly, incluindo as “tisanas”, teve exemplos de resistência. Numa recensão crítica à publicação da segunda compilação, *63 tisanas* (1973), Jorge Listopad escreveria:

Se é angustiante escrever, é ainda mais angustiante não escrever [...]. Sente-se com acuidade que Ana Hatherly ocisla entre as duas angústias [...]. O leitor destas *Tisanas*, cujas primeiras 39, noutro livro, tiveram talvez mais energias vitais e outras dissonâncias robustas, pode ressentir-se de certa fadiga ao beber as infusões de ervas medicinais na época dos antibióticos radicais que já, como se sabe, entraram na literatura experimental: pela implosão ou pela explosão.¹⁰⁹

Esperaria o crítico, talvez, que depois das primeiras formas breves (criações “menores”, tendo em conta um certo percurso ascensional de consagração literária do conto para o romance), Hatherly se aventurasse em escritos mais longos. Por seu turno, Dórdio Guimarães utiliza as seguintes expressões para se referir à mesma obra: “Pretensiosa incomunicabilidade”; “hermetismo sem qualquer segredo. Oco.”; “jogo sem regras, ao acaso”,¹¹⁰ revelando que, em Portugal, não houve a capacidade de interpretar as “tisanas” para lá da sua condição experimentalista. E menos ainda seria possível identificar as micronarrativas aí incluídas como resultado de uma visão, que ia ganhando o seu espaço no meio literário, sensível à importância da concisão e da brevidade – duas linhas formais expressas em tons de humor e de mistério, construtoras de leituras participativas, recriativas e múltiplas. A própria Hatherly não terá tido a consciência de que as “tisanas” narrativas participavam desse movimento.¹¹¹ Ainda assim, em 1972, surge uma antologia de poesia portuguesa contemporânea traduzida para inglês, editada por Helder Macedo, em que se incluem três textos de *39 tisanas* e se

109 Jorge Listopad, “Recensão crítica a 'Sessenta e três Tisanas (40-102)', de Ana Hatherly”, *Colóquio Letras*, 14 (1973), pp. 83-84 (p. 84).

110 Dórdio Guimarães, “63 Tisanas: Ana Hatherly”, *Expresso*, 3 Março 1973, p. 22.

111 Confrontada com a possibilidade de algumas “tisanas” serem o primeiro exemplo intencional, em Portugal, no âmbito da extrema brevidade e concisão aplicadas à narração, Hatherly responderia: “As minhas TISANAS não têm nada a ver com isso”. Email de Ana Hatherly para Bruno Silva Rodrigues. Hatherly haveria também de referir que nas “tisanas” praticara “a vertente do poema em prosa”. *Um Calculador*, p. 122.

refere, em nota, tratar-se de um projecto marcado por uma “deceptive simplicity”.¹¹² No mesmo sentido, um outro texto crítico, publicado em 1975, no Brasil, caracteriza as “tisanas” como uma “experiência estética válida” e realça o seu mecanismo sintético e sugestivo, afirmando que “tudo o que se revela expletivo é posto 'entre parênteses', para que sua essência ecloda em plenitude”.¹¹³

Regressando a Stein, as reacções adversas à leitura dos seus textos são, de certa forma, esperadas, já que estes possuíam declaradamente o objectivo de chocar e confrontar o leitor com a necessidade/inevitabilidade de reequacionar a sua postura perante o texto literário, abandonando o leque de referências que carregaria consigo. Uma atitude receptiva cómoda e passiva não o ajudaria a desbravar os textos de Stein, pois “Her stripped words cannot be joined by unthinking habit. Their exploration requires thought”.¹¹⁴ Ainda no episódio com os jornalistas, em 1934, acabada de chegar a Nova Iorque para ministrar uma aula, Stein rejeita que a sua função fosse a de ir ao encontro daqueles que têm uma expectativa de leitura convencional:

After astonishing them by asking: 'Suppose there were no questions what would the answer be,' she went on to answer their questions lucidly and in good humour. This prompted one of the journalists to ask: 'Why don't you write the way you talk?' To which she replied: 'Why don't you read the way I write?'.¹¹⁵

Face a este tipo de crítica, justificam-se todos os esforços, que ambas as escritoras encetariam, para explicarem as suas propostas. Esta postura pedagógica, aliás, resulta de um exercício analítico sobre o acto de criação – actividade inerente, segundo Hatherly, ao conceito de artista contemporâneo, o qual estaria “intimamente relacionado com o teórico porque é constantemente obrigado a avaliar todas as implicações do seu

112 “Ana Hatherly”, in *Modern Poetry in Translation, 13/14: Portugal*, ed. Helder Macedo (Londres: Modern Poetry in Translation, 1972), p. 39.

113 Lúcia Helena, “A Picardia das Tisanas”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Fevereiro 1975, p. 8.

114 Dydo, *Gertrude Stein: the Language that Rises*, p. 17.

115 *Look At Me Now*, p. 9.

trabalho, todas as vertentes da comunicação: meio, processo histórico, mutação social”.¹¹⁶ Por outro lado, como escreve Hatherly, “o que me tem levado a escrever acerca do meu próprio trabalho tem sido a dificuldade de leitura que ele muitas vezes tem levantado”¹¹⁷ – mas esta mesma dificuldade é também a surpresa que contribui para negar a expectativa de um texto cómodo e desafiar “a passividade tradicional do leitor simbolizada pelo cinto que o amarra ao assento”.¹¹⁸

De certa forma, estes esforços contradizem a ambição de estabelecer o leitor como um “novo demiurgo”, tal como Piero Ceccucci aponta na actuação de Hatherly.¹¹⁹ Crítica semelhante foi dirigida por Maria da Glória Padrão na recensão da colectânea de “tisanas” publicada em 1988: “Neste livro, organizado assim, encena-se uma contradição porque se ergue visivelmente a dialéctica da ordem”.¹²⁰ Em mais detalhe:

O que agora se acrescenta às des-coincidências ou iluminações primeiras é um discurso de formulação teórica, informativa, de administração interna (e de negócio estrangeiro), com os traços pertinentes, naturalmente, de um exercício redutor. Podem ser muito úteis, são muito úteis – sinal de que sentido proprietário? –, mas à perturbada oscilação do chão responde-se com o cerco: e fica a cidade sitiada com maneiras que lhe querem marcar os trânsitos.¹²¹

Acontece que Hatherly nunca defendeu a ausência total do autor na condução da tarefa do leitor. Como refere a propósito da sua obra *O Escritor: (1967-1972)*: “O autor e leitor são exploradores sistemáticos – o autor fornece o mapa dos itinerários e o leitor percorre-os, mas os percursos são livremente condicionados”.¹²² Mais ainda, se é verdade que existe a ambição constante de propor um inquietamento, existe também a noção de que será necessário a construção de um “mito” partilhado entre autor-leitor

116 Ana Hatherly, *Obra visual 1960-1990* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992), p. 79.

117 *O Espaço crítico*, p. 109.

118 *Um Calculador*, p. 389.

119 Piero Ceccucci, “Ikon como logos: a poesia visual de Ana Hatherly”, *P: Portuguese Cultural Studies*, 2 (2009), pp. 30-51 (p. 31).

120 Maria da Glória Padrão, “Recessão crítica a 'A Cidade das palavras', de Ana Hatherly”, *Colóquio Letras*, 104-05 (1988), p. 157.

121 *Ibid.*

122 Ana Hatherly, *O Escritor: (1967-1972)* (Lisboa: Moraes, 1975), p. 5.

para estimular um consumidor “produtivo, exigindo dele a participação num jogo intelectual que era também um exercício de reflexão”.¹²³ Recordando Levi-Strauss, Hatherly refere ainda:

Essa eficácia, [...] dependia duma crença comum ao executante do objecto, ao seu utilizador e à comunidade em que funcionasse. Teria portanto de haver um certo grau de universalização do seu uso, uma generalização do seu valor, que no entanto deveria permanecer virtualmente secreto, dada a exigência duma interpretação especializada, que definia também o seu poder de acção. Ora essa exigência é que vem aproximar a sua funcionalidade da moderna técnica de interpretação dum texto: a meta-leitura, a leitura criadora.¹²⁴

Relembre-se que, ao traçar a herança das formas visuais barrocas na Poesia Concreta, Hatherly aponta que a dificuldade de acesso a este tipo de criações configura uma “chamada à competência [...], chamada à erudição [...], uma constante forma de elogio (mas também de desafio) ao leitor”. Em detalhe, Hatherly aponta a existência do “gosto pelo jogo” e de um certo nível de encriptação que é tanto uma “demonstração de mestria, de saber e de interpretação”, como “*um elogioso apêlo [sic] ao leitor, cujo nível intelectual terá de equiparar-se ao do artista que produz esses textos*”. No entanto, formas como os enigmas ou os labirintos barrocos (mas também os textos narrativos de Stein, marcados pela repetição e leitura dificultada), constroem um espaço entrincheirado, misterioso, longe de proporcionar uma apreensão/satisfação imediatas e aludindo “ao mundo imenso dos significados possíveis alertam também para os seus *meandros*, onde os *não-avisados*, os leitores *não-discretos*, certamente se extraviarão, ou seja, onde os *não iniciados* não saberão nem atingir o centro nem sair do labirinto”.¹²⁵ Referindo-se a uma obra de anagramas barrocos do século XVII, Hatherly haveria de anotar que estas peças eram aí “por vezes acompanhados de largas dissertações teóricas e de indicações precisas quanto aos métodos de leitura particulares

123 *A Reinvenção*, p. 13.

124 *Ibid.*, p. 11.

125 *A Experiência*, pp. 72, 115.

que exigem”.¹²⁶

As explicações pedagógicas de Hatherly reactivam de certo modo este exemplo – agora na forma de prefácios, de artigos posteriores à publicação da obra ou, no caso das “tisanas”, através dos próprios textos, que assim adquirem uma natureza metaliterária. Em todo o caso, a sua intervenção apela à necessidade de uma postura-leitura criativa em termos gerais, isto é, sem produzir individualmente textos descodificadores para cada “tisana”. Hatherly saberia bem que “o leitor actual, no melhor dos casos, é um novo tipo de hedonista – quer apenas 'o prazer do texto', mas o seu prazer é o da superfície, não o da profundidade que a leitura das obras emblemáticas, enigmáticas, hieroglíficas exige”.¹²⁷ O risco de hermetismo total, mas também o de dizer demasiado, viriam a ser, mais uma vez, reflectidos numa “tisana”:

O autor e o leitor: estamos no limiar do prazer. Um de cada lado como anfitriões esperando tensos. Vivemos a problemática do segredo – se for divulgado deixa de existir se não for torna-se um horrível tormento. Alguns mestres dizem que o próprio do prazer é não poder ser dito. (1988: 126)

O compromisso do não-dito assume maior importância na relação autor-leitor do que uma acção fechada:

Já houve um teórico (francês?) que definiu a retórica como o desejo ansioso de fazer calar o leitor. De facto há pessoas com saliva de elefante (1997: 257)

Hatherly não recua, por isso, a um tipo de escrita prescritiva e as suas “tisanas” revelarão resquícios de uma orgânica, identificada na poesia visual barroca e depois reencontrada em Stein, quer quanto à exigência de um leitor disposto a um trabalho extra (que Hatherly, com os seus vários textos explicativo-formativos tentará que seja predisposto), quer na produção de um espaço-mistério de encontro e cumplicidade entre

126 Ana Hatherly, “Para uma arqueologia da poesia experimental: anagramas portugueses do século XVII”, *Colóquio Artes*, 40 (1979), pp. 32-41 (p. 33).

127 *A Experiência*, p. 72.

os dois agentes envolvidos no processo, no qual “fica posto em destaque tanto o valor da invenção [do autor] como o da decifração [do leitor]”.¹²⁸

As criações de Hatherly formulam, assim, um convite à participação do leitor, o qual, disposto a subir ao palco da criação, poderá atingir o deleite da descoberta num processo que pressupõe uma atitude visual perscrutadora – uma viagem pelos elementos apresentados e pela descoberta de sentidos implícitos ou ocultos, por forma a estabelecer uma configuração semântica que o satisfaça.

Peças como a seguinte mostram o tipo de desafios apresentados ao leitor:

128 *A Experiência*, p. 115.

Poema

de

Ana Hatherly

no
jardim

a flor		coroa		asa
brisa	aroma	gesto	suspiro	nuvem
árvore	cabeça	celeste	anjo	nome
	jardim	ramo	agudo	
seiva		azul		tanque
olhar	canto	ágil	peixe	voo
	leve	repousa	o pó	
fruto		a luz nocturna		espera
gruta		a hora circula		porta
presente		chama		sebe
	raiz	esconde	fonte	
		sussurra		
abelha		ascende		penetra
	cálix		manto	
o passo		envolve		casto
		o sopro expira		

Fig. 15¹²⁹

129 Ana Hatherly, "Poema", *Colóquio Letras*, 47 (1979), p. 67.

Há aqui a necessidade de reconstruir, como etapa inicial, o objecto de leitura – primeiro acto criativo do leitor: o de criar uma ordem (um acto iniciático e preparativo, um meio do autor transmitir também o tipo de comportamento que espera do leitor). Só depois o leitor poderá avançar para a criação de sentidos, num exercício que requererá certamente a revisitação/reformulação dos elementos emparelhados (o que equivale a dizer que, como num labirinto, surge muitas vezes a necessidade de voltar atrás para tentar um outro caminho). Este processo tem uma natureza lúdica, como se de um jogo se tratasse, escondendo um mistério (o do fim do labirinto – o da interpretação) que, afinal, não é uno, mas múltiplo (um labirinto com várias saídas, tantas quantas satisfizerem o leitor). É a ideia de que o autor esconde algo e o horizonte de encontrar/decifrar o caminho para os elementos escondidos que incita à viagem. Como no caligrama de Almada,¹³⁰ aqui a solução de organização textual não é prescrita, mas sugerida, por exemplo pela ênfase dada às expressões iniciadas pelo artigo definido (“a flor”, “o passo”, “o pó”) ou pela associação de palavras no mesmo campo lexical (“fruto”, “aroma”, “ramo”, “jardim”, etc.) – que servem como elos para a construção (narrativa) do texto.

As micronarrativas presentes nas antologias de “tisanas” organizam-se dentro desta dinâmica de ludicidade e de mistério, que ganha vida com a participação (cri)ativa do leitor, mesmo quando o labirinto apresentado não tem a intenção de ser resolvido pela lógica (arma que o leitor tenderá a aplicar).

130 Cf. nesta tese, p. 108.

6.4 – Características e análise de algumas “tisanas” narrativas

6.4.1 – Uma forma artilosa de interrogar

Em 1967, Hatherly publicaria em *Operação 2: estruturas poéticas* três textos que apelidaria mais tarde (1988) de “proto-Tisanas”. Estes textos seriam, como confessa em 2001, “uma vertente exploratória que iria depois assumir grande importância na minha experimentação sobre o poema em prosa”.¹³¹ Não obstante o seu arranjo gráfico ser ainda o de um poema, verifica-se nestes uma predominância narrativa. O mais breve intitula-se “O Gato amarelo”:

durante muito tempo
tentei compreender por
que razão o meu gato Leonardo
sempre tão afectuoso detestava
a mulher da limpeza. Mas
um dia fez-se luz no meu
espírito. Ela chamava-se
Conceição e ele era amarelo.¹³²

A indeterminação e os desafios interpretativos que este texto coloca assemelham-se, por exemplo, àqueles que se encontram na seguinte “tisana”:

Estava eu sentada a bordar o meu petit-point quando de repente o vento me fechou a janela com estrépito. Ergui a cabeça. Do outro lado da rua vi um pássaro poisado numa árvore. (1969: 5)

Estes exemplos parecem obedecer ao modelo orgânico que impera nas “tisanas” e também nas micronarrativas de Hatherly, modelo sistematizado em 1988 pelo quadrinómio: “acontecimento-problema-interrogação-enigma”.¹³³

Com base nele, poder-se-ia esquematizar para o primeiro texto a seguinte divisão estrutural como uma das chaves interpretativas possíveis:

131 *Um Calculador*, p. 18.

132 p. 47.

133 *A Cidade*, p. 8.

A – Acontecimento: Existe um gato afetuoso, de cor amarela, e uma mulher da limpeza com o nome Conceição.

B – Problema: O gato não gosta da mulher da limpeza.

C – Interrogação: O ódio do gato à mulher da limpeza.

No sentido de resolver C parece ser necessário desvelar a relação entre A e B. No entanto, essa tarefa é dificultada por um enigma (D) que se forma a partir de elementos fornecidos por A:

D – Enigma: A relação entre a cor amarela e o nome Conceição.

Com este enigma, o texto parece atrair a atenção do leitor, como se lhe dissesse que o processo de significação a levar a cabo devesse ser iniciado exactamente pela tentativa de relacionar os vocábulos determinados (cor amarela e Conceição). Não se pode esquecer, no entanto, que “Todas as *Tisanas* relatam um acontecimento, são *um acontecer* ou *um acontecido*, seja de que tipo for, nunca se tendo perdido a sua ligação ao espírito do *Koan*”.¹³⁴ Assim, esta sugestão de resolução, engenhosamente orquestrada pelo texto, é um estratagema lúdico ao jeito koaniano, já que não parece existir uma explicação directa e instantânea para a relação proposta. Pelo contrário, uma solução satisfatória poderia ser rapidamente obtida de uma maneira mais directa (seguindo o princípio da simplicidade das palavras, também presente na filosofia *Zen*) recorrendo às noções dos vocábulos mais genéricos: “gato” e “mulher da limpeza”. O primeiro, quando domesticado, é conhecido por largar pêlo e gostar de permanecer adormecido num mesmo lugar, enquanto a segunda remete para o acto de limpar – pelo que o gato

134 351 *tisanas*, p. 7.

verá na mulher da limpeza uma desestabilizadora da sua rotina e uma intrusa no seu território, enquanto esta o identifica como uma fonte de sujidade e um empecilho nas suas tarefas.

No segundo exemplo pode formular-se um sistema semelhante:

A – Acontecimento: Mulher a bordar um *petit-point*.

B – Problema: Janela que se fecha com estrépito por causa do vento.

C – Interrogação: Pássaro poisado na árvore.

D – Enigma: Relação do *petit-point* com o pássaro poisado.

Também aqui o enigma parece ser criado por um vocábulo determinado, “*petit-point*”, fornecido por A, mas a este adiciona-se um segundo elemento, “pássaro poisado”, retirado de C, que é sugerido pela relação de aliteração existente entre os dois. O texto volta assim a instigar à resolução desta intrigante relação. Sendo que Hatherly tinha o “bordado” e “a tapeçaria de *petit-point*” como passatempo, como revela precisamente em 1969,¹³⁵ é de esperar que um leitor ou, com maior probabilidade, uma leitora, no final da década de 60 estivesse familiarizado com as figuras mais comuns dos bordados. Com razoabilidade, então, se poderia assumir que a mulher estaria a bordar um pássaro. Este enigma revela mesmo assim uma carga ludibriosa. Uma solução satisfatória poderia novamente ser encontrada por via das noções genéricas de “pássaro” e de “vento”. Ou seja, num momento antes de surgir poisado, o pássaro terá passado pela janela aberta e o vento gerado pelo seu voo tê-la-ia fechado. Este evento é, claro, do foro extraordinário (daí o estrépito), como tantos outros nas “tisanas”. Do ponto de vista simbólico, o texto parece ainda aludir ao papel submisso e aprisionado da mulher, como que numa gaiola a contemplar o onipotente pássaro (macho), quando o vento

135 Araújo, p. 4.

fecha a janela (aqui representando a porta da gaiola) – alegoria da sociedade ditatorial e antropocêntrica em que Hatherly vivia.

A estratégia de incluir elementos insólitos e lúdicos, como vimos, conspira para frustrar a lógica dos textos prescritivos e conseqüentemente a habitual receita de leitura a estes aplicada, potenciando, por seu turno, um ambiente ardiloso efectivado pela simplificação. Como Hatherly refere em 1970: “enquanto os meus colegas propõem soluções eu proponho infusões: TISANAS!”¹³⁶

6.4.2 – Dois estímulos diferentes

O exemplo seguinte segue o mesmo esquema proposto para os textos anteriores, mas enquanto naqueles o leitor era estimulado a produzir um sentido sem enveredar por grandes digressões no exterior da narrativa, neste caso o texto incentiva a uma exploração desta natureza. Dito de outra forma, a interrogação desliza para aquilo que acontecerá a seguir ao que é relatado pelo texto – abrindo campo à especulação mais ou menos guiada consoante o seu nível de abertura. Atente-se nesta “tisana”:

Era uma vez duas ervilhas que estavam encostadas uma à outra porque nesse dia estava muito vento e estando elas cansadas de rolar desejavam ficar onde estavam. Por isso se encostavam uma à outra fazendo muita força para não se separarem. Nesse momento passou um mergulhão. (1969: 15)

O estímulo “exploratório” efectiva-se simplesmente pela utilização eficiente do verbo “passa” em “Nesse momento passou um mergulhão”, que não exige uma explicação à questão “por que passou”, mas ao invés, transporta o leitor para a acção seguinte, isto é, para aquilo que acontecerá “ao passar”. Situação diferente à da “tisana” anterior, já que nessa, “o pássaro poisado na árvore” exigia uma resposta a “como, e por

¹³⁶ *Anagramático*, p. 11.

que apareceu poisado”, pouco ou nada incentivando à continuação da narrativa. De qualquer forma, também aqui, como nos exemplos anteriores, é necessário estabelecer associações semânticas. As noções de ervilhas (sementes vegetais) e da acção de se juntarem (que assim se tornam mais visíveis) relacionam-se com a noção de mergulhão (uma ave com visão apurada), podendo então sugerir-se que o mergulhão irá reparar nas ervilhas (que juntas dão mais nas vistas) e possivelmente tentar comê-las. No plano simbólico, tomando em conta, por exemplo, o contexto social e político português dos anos 60, as ervilhas poderiam representar personalizações de cidadãos. O acto de se juntarem remete para uma união de esforços (criação de uma organização, de uma resistência) na luta contra “o vento”, possível metáfora para uma certa máquina política que acoossaria os indivíduos. Já o mergulhão aponta para o tentáculo dessa máquina dedicado ao controlo e policiamento, um espectro, portanto, da ordem.

Parece evidente que a feitura destes textos obedece a um trabalho minucioso. As *Tisanas*, como afirma Hatherly em 2006, “têm um processo de gestação longo”.¹³⁷ Nos cadernos de notas da autora encontram-se exemplos de “tisanas” narrativas que apresentam vestígios de uma escrita laboriosa e depurativa. A micronarrativa seguinte, inédita e não datada, expõe um caso em que a autora vacila entre os dois tipos de estímulos acima referidos (interior/exterior):

Ele lavava o chão da sala de espera. Ela estava sentada e com óculos. Olhava o mar quando o pano molhado passou junto dos pés dela ela sorriu. O homem que lavava o chão ergueu os olhos. *Um estremecimento percorreu os seus ombros.*¹³⁸

A frase aqui em itálico surge riscada a caneta no texto original dactilografado.

No caderno encontra-se uma outra versão desta narrativa em que o final se reduz para:

“[...] ergueu os olhos *e estremeceu*”.¹³⁹ A presença, tanto da forma verbal “estremeceu”,

137 463 *tisanas*, p. 14.

138 Ana Hatherly, [Tisanas inacabadas e quase-tisanas], Espólio Ana Hatherly, Biblioteca Nacional de Portugal, N57/Caixa 12. Itálico meu. Hatherly deixou em espólio várias tisanas inéditas não datadas.

139 Itálico meu.

como da última frase com o substantivo “estremecimento”, altera o tipo de estímulo provocado pelo texto. O enigma desenvolve-se à volta do porquê do “estremecimento” (que, quando relacionado, por exemplo, com paixão/amor, está conotado com reacções que tanto podem ser negativas como positivas). É assim construído um desfecho a necessitar de justificação, atraindo a concentração e o olhar interrogativo do leitor para esta tarefa. Já se o final se mantiver “O homem que lavava o chão ergueu os olhos”, o leitor é deixado perante um facto que se enquadra com maior naturalidade e lógica no contexto da narrativa e, face a isto, poderá mais facilmente desviar a sua atenção para o exercício especulativo do acontecimento seguinte (sentido exterior do texto). Esta micronarrativa, repleta de duplos sentidos (talvez por essa razão excluída das *Tisanas* publicadas), pode interpretar-se pela metonímia existente entre a passagem do pano molhado e o mar, como se este último viesse banhar os pés daquela figura feminina que o contemplava de longe (enclausurada numa “sala de espera”, à “espera”). O homem que lava a sala (elemento inesperado já que uma figura masculina não costuma assumir estas funções), responsável por aproximar o “mar” da mulher, torna-se quase o príncipe resgatador daquela situação, provocando o sorriso desta. Assim, a aura romantizada da mulher e o seu sorriso terá sido o que fez o homem levantar o olhar (supostamente na sua direcção). Elaborada esta dedução, o leitor fica bem equipado para recriar (na imaginação) o que terá sucedido depois.

Veja-se ainda este outro exemplo, também inédito:

Era uma vez um ovo que estava sentado em cima de um muro tirava de vez em quando do bolso um pedaço de giz e desenhava no muro alguns algarismos representando um problema crucial para a existência. Esse ovo ainda existe mas há já algum tempo que não trabalha. *Tornou-se demasiado popular.*¹⁴⁰

A relação insólita entre um ovo a tentar expor, ou a tentar resolver, um problema

140 Ibid. Itálico meu.

crucial da vida, em cima de um muro, ao longo do tempo, e de ter um dia deixado de o fazer, acciona, por si só, um vasto espaço para interpretações. A abertura do texto, possuindo virtudes quanto ao incentivo de uma leitura activa, corre aqui o risco de ser intimidadora, porque é demasiado lata nas suas projecções (tanto espaços infinitos como limítrofes podem provocar idênticas sensações de impotência). Daí que a escolha do ovo não tenha, mais uma vez, sido ocasional. Uma interpretação possível, quiçá a mais directa, por via do lendário dilema do nascimento do ovo e da galinha, poderia ser o facto de o ovo ter desistido de resolver o seu (irresolúvel) problema. Assim, a versão cortada (aquela sem a frase em itálico) levantaria a seguinte questão: o que aconteceu para que o ovo tivesse parado de trabalhar? Ou seja, porque deixou de tentar expor/resolver o dilema? Ter-se-á resignado à sua irresolução? Nesta variante, o leitor é conduzido a valorizar o pormenor (aparentemente acessório) do pedaço de giz que o ovo tirava do bolso, usando-o como chave para elaborar uma resposta (de natureza humorística) à questão levantada: o pedaço de giz gastou-se. A presença da informação relacionada com o giz perde preponderância na segunda variante, surgindo como elemento acessório diante da informação adicionada em parágrafo final. Por outro lado, sem a frase cortada, a construção de sentido torna-se mais lata (o mistério mais acentuado) e a resolução menos fechada.

Nestes modelos, lê-se a preocupação de Hatherly com a promoção da ambiguidade e da abertura do texto, alargando o leque de interpretações e lançado o desafio da incompletude ao leitor. As resoluções não são fornecidas através de um discurso em que as peças se vão encaixando, com maior ou menor dificuldade, quer pelo encadeamento das proposições linguísticas, quer pela sequência esperada das estruturas narrativas. Pelo contrário, as regras do jogo estão por descobrir. O primeiro elemento que as “tisanas” narrativas propõem ao leitor é, portanto, a vontade de

aprender um novo jogo.

6.4.3 – Crianças e adultos: as “tisanas” infantis e revolucionárias

Entre os vários padrões (e variações dentro desses padrões) que as “tisanas” narrativas apresentam, um que não passa despercebido é o da forte presença do tema da infância. Num sonho que relata, datado de 1969, Hatherly reconheceria as crianças, com a sua inocência e a sua curiosidade, como os leitores que melhor entenderiam as suas “tisanas”:

Algumas crianças encantadas com as minhas TISANAS oferecem-me presentes, entre eles um ramo, que é uma espécie de cacho de tangerinas, constituído de tal forma que o conjunto forma “uma fruta perfeita”. Compreendi então que a minha obra só poderia ser amada pelas crianças, porque estão sempre naturalmente mais avançadas.¹⁴¹

Esta associação não surpreende, já que as crianças estão predispostas a abraçar a novidade, não tendo, na mesma medida, as amarras das convenções que condicionam os adultos. A referência às crianças ou aos temas para a infância começam logo na primeira “tisana”:

A criança passeia pelo campo. Pára diante de um portão entreaberto. É o portão de uma grande quinta. A criança entra. Lá dentro está um cão enorme. (1969: 1)

Sintomática introdução, esta, ao seu projecto, em primeiro lugar pela escolha de uma micronarrativa, e depois pelo facto de colocar o leitor perante o universo e o espírito das crianças (marcado pela receptividade à novidade e por uma curiosidade aventureira). Hatherly orchestra com subtileza um espaço para essa curiosidade, deixando ao leitor a decisão sobre o que fazer a seguir. Por um lado, poderá fugir, recusando o desafio para explorar a quinta (que aqui representa o texto ou, em sentido

141 *Anacrusa*, pp. 24-25. Sonho datado de 24 de Dezembro de 1969.

mais lato, o universo das “tisanas” – já que se trata do texto introdutório do projecto), devido à repentina adversidade (o aparecimento do cão), por outro, poderá continuar a descoberta, sendo que para isso terá de lidar com o cão (isto é, com o *pedigree* do texto).

Esta micronarrativa possui ainda uma projecção imagética muito clara, como já acontecia em alguns exemplos de Almada Negreiros.¹⁴² Sendo também artista plástica, Hatherly manipula a narrativa (e as imagens sugeridas), organizando-a em torno dos elementos nucleares: a criança, o portão (ambos repetidos no texto) e o cão enorme. O traço semântico do adjectivo “enorme”, presente nos termos campo (grande), quinta e portão, quando colocado em oposição à fragilidade/pequenez naturalmente presente no conceito de criança, funciona como elemento de tensão e define um ambiente de desproporção na imagem una desta “tisana”. O recurso à repetição das palavras criança e portão contribui, assim, para acentuar o momento de tensão narrativa, adensando-lhe a carga imagética – uma estratégia que potencia a unidade verbal e visual do todo textual. Note-se que os textos nas *39 tisanas* surgem cada um em sua página, aspecto que sugere a intenção de os apresentar como matéria composicional de, e em diálogo com, uma tela branca (a página).

Para além da frequente inclusão do termo “criança”, existem também dezenas de “tisanas” iniciadas pela conhecida fórmula dos contos infantis “Era uma vez”. Hatherly refere que “*grande parte das primeiras Tisanas, quanto ao conteúdo são fábulas ou anti-fábulas ou mitos subvertidos*”.¹⁴³ Como se esperaria, estes textos não subscrevem a habitual intenção moral que se encontra nas fábulas, possuindo, ao invés, desfechos inesperados, às vezes anedóticos (um exercício que faz lembrar as “anti-fábulas” de Pessoa e ainda aquela de Herman Coninck, autor que, aliás, Hatherly ajudou a divulgar

142 Cf. nesta tese, p. 119.

143 *463 tisanas*, p. 13.

ao contribuir para a tradução colectiva de uma obra sua).¹⁴⁴ Os enigmas que as “tisanas” constroem, uma vez mais, tanto são intuitivamente resolvíveis, como parecem não ter solução, e raramente incentivam o exercício imaginativo da continuação da narrativa:

Era uma vez uma camarinha que queria ser cabeça de fósforo. Para quê perguntou uma grainha de uva. (1973: 65)

Dentro deste grupo de “anti-fábulas”, localizadas sobretudo entre os números 73 e 99 (1973), há, no entanto, várias que incluem os vocábulos “cidade”, “povo”, “país”, “habitantes”, “ilha” ou “náufragos”. Por exemplo:

Era uma vez um povo que de tanto cair a soleira da porta se tornara introspectivo ao ponto de a cabeça lhe entrar pelo peito dentro. A cal grassava pelas ruas e às vezes por sobre os telhados chegando mesmo a cobrir certas torres pintadas de azul. Aí a criminalidade atingia tal grau que se tiravam mesmo algumas fotografias. (1973: 78)

Tudo indica que estas sejam as micronarrativas em que, como refere Hatherly em 1988, “são patentes as chamadas ao real concreto da sociedade contemporânea, inclusive a portuguesa dos anos 60 e 70, nas muitas alusões críticas ao poder instituído: são algumas as *Tisanas* em que se fala de tirania, de repressão, de suicídio, de exílio”.¹⁴⁵ Se em tempo de Estado Novo e de censura, as críticas ao sistema tinham necessariamente de ser subtis, nada melhor do que inscrevê-las numa forma de literatura convencionalizada como sendo para a infância. Hoje, à distância de algumas décadas, a intenção subversiva em algumas delas é, no entanto, bem perceptível:

Era uma vez uma língua que quando alguém a falava as palavras saíam da boca redondas como pequenas bolas de ping-pong. O povo que falava essa língua adorava um deus que era representado em forma de bola de ping-pong numa matéria preciosa. As homenagens a esse deus eram prestadas em forma coral de modo que os fiéis abrindo a boca a intervalos irregulares e bem estudados lançavam para o espaço o que parecia quantidades infinitas de pequenas bolas de ping-pong. As manifestações individuais eram proibidas. Aos transgressores colocava-se-lhes na boca uma rede elástica. (1973: 79)

144 Cf. nesta tese, pp. 63, 20 (nota 66).

145 *A Cidade*, p. 9.

As críticas de Hatherly são sobretudo comportamentais, denunciando um povo-robotizado, sem pensamento próprio, que segue, em cegueira, uma rotina análoga à “bola de ping-pong”, sem questionar nem as suas origens nem as suas consequências:

Era uma vez uma cidade onde os habitantes tinham grandes antenas. Todas as manhãs saíam com os seus animais mecânicos os quais todos os dias mastigavam o fumo. À noite produziam uma espécie de linfa utilizada pelos habitantes para tomarem banho e aprenderem a cuspir geometricamente. (1973: 77)

Várias destas micronarrativas reflectem a crítica à inércia que advém dessa rotina e dos hábitos instalados:

Era uma vez uma ilha onde se perdia o tempo. Os habitantes começavam todos por chegar de alguma parte. Instalavam-se, casa, horta, pomar. Mas aos poucos iam perdendo os dias da semana, uma quarta-feira, uma sexta-feira, algumas tardes, muitas noites frias. A horta crescia e decrescia mas de parte nenhuma para parte nenhuma e a certa extraordinária altura quando alguém comia por exemplo uma salada de tomate perguntava já o que é isto. (1973: 94)

Da mesma forma que “os Experimentalistas portugueses tinham de particular a sua postura antifascista, praticando uma poética da negação dum passado anquilosado, defendido pelo *sistema*”, tal como Hatherly constata, também nas “tisanas” a negação dos modelos narrativos prescritivos colabora desta atitude, que tanto possui de negação como de reinvenção e que se estenderá mesmo após o 25 de Abril.¹⁴⁶

Se o projecto das “tisanas”, no seu início, era já uma forma de expressão criada e eleita por Hatherly num contexto artístico desgastado e a precisar de uma renovação, esta situação não se alterou com a Revolução dos Cravos. Numa comunicação ao *I Congresso dos Escritores Portugueses*, em 10/11 de Maio de 1975, Hatherly fazia ver que a queda do regime e a abertura editorial repentina não significara o fim da necessidade de pensar e de valorizar a literatura moderna:

146 *A Casa das musas*, p. 179. Outros textos das década de 60 revelam uma crítica ao tentáculos do regime. Cf. nesta tese, p. 194.

Entretanto assistimos já a uma divulgação assustadora: o oportunismo grassa pelas livrarias. Exumam-se pobres cadáveres, relançam-se modelos obsoletos, inoperantes desde início e que nem na sua época puderam ser qualquer espécie de dinamo. Continuaremos voltados para o passado até ao fim? Que revolução cultural pode permitir-se a re-instalação, apenas mais ruidosa, nas velhas ruínas em que já estávamos culturalmente?¹⁴⁷

Pouco antes, em Março de 1975, Hatherly havia também publicado um outro texto que continha uma afirmação no sentido da valorização do “novo” e do papel de dinamizador cultural que o escritor potencialmente assumia, relacionando a apatia dos velhos modelos do poder literário tradicional (um poder ditatorial) com os comportamentos padronizados e, por isso mesmo, estéreis:

A não ser que se pense em termos realmente novos, a não ser que o presente e o próprio futuro sejam constantemente posto em questão e que as obras divulgadas sirvam esses princípios para que nada e ninguém possa instalar-se em definições e métodos que se institucionalizem autoritariamente, dificilmente se evitará a repetição inoperante.¹⁴⁸

Sem surpresas, Hatherly apresentaria, em 1977, duas exposições-instalações intituladas *Rotura*, que continham críticas à realidade política e artística. A primeira pretendia “encarnar um sentimento colectivo de raiva ante a ruptura que houve e a ruptura que não houve”, já a segunda, revelando, com a sua “atitude de destruição”, a “recusa de participar nos circuitos de exploração a que a arte e os artistas têm estado submetidos”.¹⁴⁹

A verdade é que a partir da terceira publicação do projecto, em 1980, as “tisanas” vão perdendo alguma da sua irreverência experimentalista inicial, transformando-se sobretudo em textos breves de cariz reflexivo e filosófico. Hatherly preconizava aliás, em 1977, “uma prosa (de ficção) [a] evolui[r] no sentido do

147 *Um Calculador*, p. 384.

148 *Ibid.*, p. 387.

149 *Obra visual*, pp. 76-78. Um vídeo da performance de Hatherly na Galeria Quadrum pode ser apreciado aqui: “Rotura”, <<https://www.youtube.com/watch?v=eghPc-w85f8>> [consultado 8 Abril 2014].

documentário, assimilando os aspectos da crónica e os da reflexão conceptual”.¹⁵⁰

Multiplicam-se, assim, dali para a frente, as “tisanas”, por exemplo, metaliterárias:

Voltemos ao Koan. O que é o sentido? Uma mala fechada que nunca teve fecho. Eis a ironia e a humildade. (1997: 275)

Outras demonstram o exercício teórico-explicativo de Hatherly, promovendo a (in)compreensão da sua obra:

O que há de impressionante na minha obra poética é o que nela há de recusa de expressão. O peso e o tamanho do que eu me recuso a exprimir eis o que eu digo-não-digo e finalmente digo. (1997: 233)

Começam também a ser mais frequentes as “tisanas” de cariz pessoal, sejam textos narrativos em jeito de crónica de viagem (narrativas mais fechadas), sejam textos reflexivos, intimistas e nostálgicos. O número de micronarrativas construídas nos pressupostos anteriormente indicados decresce, sobretudo quanto à presença do lúdico e o do mistério. Quando reaparecem, raras são aquelas que não incorporam no final uma oração conclusiva. As reflexões e máximas filosóficas mostram-se como o grande denominador comum dos textos das últimas duas publicações. Paralelamente, assiste-se a uma tónica maior na referencialidade directa, com variadas alusões concretas a personalidades conhecidas, literárias e não só, e à identificação de locais. Assim, encontram-se referências a Pessoa, Kafka, Wordsworth, Mahler, Praga, Nova Delhi, Bombaim, etc. O seguinte texto testemunha-o:

Estou na arcada da velha praça é quase noite. O tráfego está no auge. Estou perto do café que Fernando Pessoa frequentava. Olho o céu e digo parece de papel pardo. Encosto-me a uma das colunas. Penso e repenso o suicídio diário. Estou triste. Não posso amar senão a liberdade. (1980: 114)

Estas “tisanas” afastam-se diametralmente das anteriores no ponto em que as

150 *Crónicas*, p. 11.

personagens possuíam habitualmente um carácter mais genérico. Com a inclusão de referências específicas, assume-se a partilha de um determinado conhecimento com o leitor e traça-se uma carga semântica (e narrativa) mais complexa do que no caso das categorias universais, atribuindo às “tisanas” uma densidade que actua em sentido contrário ao da simplicidade, presente na filosofia *Zen*, e afastando-as ainda da não-substantização steiniana.

Embora se encontrem menos micronarrativas nas últimas colectâneas de “tisanas”, é possível isolar as que preservam as linhas de força das composições iniciais. A narratividade extrema, o humor, o insólito, o culto do enigma, o texto aberto e a projecção imagética, elementos estruturais desta vertente da expressão escrita hatherliana, não se ausentam na sua totalidade.

Remate-se com a micronarrativa seguinte, que tem a particularidade de recriar, quase um século depois da “Taça de chá” de Almada, os motivos decorativos presentes numa porcelana oriental:

Estou na minha sala. Em cima de uma mesa, pintada numa taça de porcelana chinesa, está uma ratazana erguida sobre as patas traseiras tentando alcançar um ramo cheio de cerejas maduras. Olho e penso: a ratazana do desejo cobiça as cerejas do prazer. Como quem pede: desata-me deste nó! (2006: 451)

Pode, pois, muito bem dizer-se, que os universos de Almada Negreiros e de Ana Hatherly interligam-se num “nó” temporal através de um mesmo objecto: o da extrema brevidade.

Conclusões

No início do século XX, os movimentos artísticos de vanguarda gritaram os aspectos que marcavam os novos ritmos das sociedades ocidentais. Uma das vias, pelas quais a expressão dos tempos modernos ganhava corpo, era a da extrema brevidade.

Em Portugal, veio a verificar-se que alguns autores, entre os anos 10 e os anos 70, defenderam esse princípio na literatura, aplicando-o, em alguns casos, nos seus escritos de natureza narrativa. Assim, os textos construídos sobre os pilares da extrema brevidade e da narratividade representam um tipo de forma literária que se defendeu aqui designar por micronarrativas. Esta designação justifica-se pelo facto de a primeira parte do termo, “micro”, remeter para uma unidade narrativa incrivelmente pequena, mas estrutural (como uma célula), enquanto a segunda, “narrativa”, não aludindo a nenhum modelo canonizado, deixa em aberto a possibilidade de se tratar de um novo género literário.

Após terem sido analisadas e isoladas as características fundamentais das micronarrativas, estabeleceu-se uma definição, necessariamente genérica e sem ambições normativas, com o objectivo de facilitar a diferenciação entre estas e outras formas literárias semelhantes (tantas vezes híbridas):

As micronarrativas são textos extremamente breves – não atingem habitualmente mais do que algumas dezenas de palavras e limitam-se ao espaço de uma página –, marcados pelo efeito narrativo, que pode ser construído de modo explícito ou implícito. No primeiro caso, através da utilização de elementos verbais, visuais, ou de ambos, desde que estes arquitectem duas ou mais acções numa linha temporal, nas quais participa pelo menos uma personagem e das quais se ergue

um momento de tensão que coloca questões, sem que a resposta seja imediatamente apreensível. No segundo, pela presença de “elementos-rastilho” para uma narrativa que está omissa, mas que é passível de ser activada pelo leitor. Com uma concisão/depuração linguísticas acentuadas, as micronarrativas apresentam um discurso sintético, parco em adjectivos e em artificios líricos, assim se diferenciando da estética poética.

No período em questão, os exemplos encontrados permitem afirmar que a prática de micronarrativas em Portugal foi uma realidade marginal, nunca reconhecida pela crítica. Adquiriu, apesar disso, alguma substância no percurso artístico de Almada Negreiros, sobretudo a partir de *Frizos* (1914-1915) e até aos anos em redor da publicação de *A Invenção do dia claro* (1921). Da década de 20 até à década de 60, teve uma expressão avulsa, voltando a ganhar relevância, a partir de 1969, com a publicação do primeiro volume de *Tisanas*, de Ana Hatherly.

A prática das micronarrativas constrói um ambiente em défice, instigador de uma proactividade elevada por parte do leitor, e justifica a sua integração como meio expressivo da ambição disruptiva/inovadora que os seus principais autores demonstrariam. Assim o confirmam Almada e Hatherly, expoentes dos dois momentos de maior expressão destas formas e, ao mesmo tempo, figuras de proa com obras alargadas no sentido da renovação da literatura nacional. A produção de micronarrativas foi, portanto, um denominador comum, em diferentes décadas, entre os escritores portugueses vanguardistas.

Olhando às suas características, aos seus praticantes e aos enquadramentos que motivaram a disseminação das micronarrativas no intervalo em análise, pode sistematizar-se a sua presença no cenário literário em Portugal, afirmando que:

1. Surgem enquadradas nas criações de autores associados aos movimentos de vanguarda e servem a sua ambição renovadora.
2. Evidenciam uma tentativa de reflectir as expectativas decorrentes de um novo paradigma social, organizado por princípios como a velocidade, a brevidade, a intensidade e a sobre-informação.
3. Manifestam-se com alguma expressividade em dois períodos: entre os anos 10 e 20 e os anos 60 e 70. Tendo sido, pelo meio, integradas no âmbito, quer de práticas experimentalistas, quer de modelos (nomeadamente na poesia), promovidos pelas vanguardas a partir do Surrealismo, nos finais dos anos 40.
4. Mantêm-se marginais no panorama literário português, sobretudo no universo da crítica – que não lhes reconheceu ou apontou qualquer especificidade.
5. Variam consideravelmente de estilo e de estratégia narrativa, partilhando, ainda assim, na maioria dos casos estudados, o traço de humor e o exercício de um desenlace em aberto, através da exploração de um discurso anti-lógico num ambiente de forte indução visual.

Ora, na actuação das principais figuras de referência da geração de *Orpheu*, agentes da alvorada do Modernismo português, existiu um claro comportamento literário de anti-verbosidade ornamental, com ecos das propostas de Voltaire e de Poe, sobretudo, que aqueles conheciam e admiravam. Apurou-se que Mário de Sá-Carneiro e Pessoa apontaram ou integraram em alguns dos seus textos, narrativos e teóricos, os princípios da depuração, da síntese e da brevidade literárias, mas que seria Almada o protagonista destas tendências.

A predisposição para a brevidade e para a narrativa é estrutural e transversal na

obra multifacetada de Almada, detectada, desde logo, nas primeiras composições humorísticas que publicou, tendo-se depois alastrado aos textos literários, aos ensaios relâmpago, à pintura de traços simples, entre outras criações. Num contexto mundial de ruptura e de reformulação artísticas, marcado pela oposição aos valores estabelecidos, Almada encontrou, no seio dos modernistas portugueses, espaço para expressar a sua faceta brevista e narrativa. O contacto de Almada com Pessoa, em particular, mas também com as obras de outras personalidades da Vanguarda europeia, entre as quais a tríade francesa Baudelaire, Rimbaud e Apollinaire permitiu-lhe conhecer um leque de pensamentos e de práticas com as quais se identificaria e que funcionariam como motivação para que continuasse a experimentar a sua inclinação artística pela brevidade.

As micronarrativas em Almada são assim o resultado do encontro feliz entre as características pessoais e as condições exteriores. Para além de uma componente humorística de base e de uma atmosfera marcadamente oral, Almada foi apurando nas suas micronarrativas, desde *Frizos* até à publicação de *A Invenção do dia claro*, a simplicidade temática/formal, a economia discursiva e o efeito visual resultante da unidade do texto – num processo análogo ao que sucedera nos seus desenhos. O reconhecimento das características específicas das micronarrativas de Almada, permite afastá-las de outras formas literárias semelhantes e de interpretações habitualmente ligadas ao vasto reino da poesia. Estas criações, nascendo de um pensamento pluriartístico raro, para além de representarem um exercício subversivo, relativamente à perpetuação de práticas literárias tradicionalistas, apresentam-se como um dos mais precoces exemplos de depuração narrativa na literatura portuguesa.

A tendência modernista, quanto à aplicação da brevidade extrema na expressão literária, teve alguns ecos após as publicações de Almada. Nos anos 20 e 30, em periódicos como a revista *Contemporânea*, o *Diário de Lisboa* ou em trabalhos de teor

humorístico e em autores que seguiram o legado da revista *Orpheu*, é possível apontar o aparecimento e a divulgação de formas extremamente breves, algumas de teor narrativo: *haikai*, fábulas, *greguerías*, entre outras. Contudo, tratam-se de exemplos isolados e, embora podendo conter uma extrema brevidade, revelam uma tendência para a construção de narrativas de desenlace definido, ao invés de explorar modelos de abertura textual, como havia sido esboçado pelos primeiros modernistas, em particular com Almada.

Ainda na década de 30, mas sobretudo na de 40, uma onda crítica, valorizando a expressão literária densa e longa, contribuiu para minimizar a presença das micronarrativas, já de si pouco expressivas no panorama literário do país. Tal deveu-se também aos esforços de canonização do conto, agravados com a proliferação de antologias que assentavam os fundamentos formais deste género, entre os quais o parâmetro da extensão textual.

A brevidade literária reemergiria nos anos 50 e 60, fomentada pelas propostas surrealistas e por outros movimentos que, tendo bem presentes os princípios modernistas, batalharam pela permanência de linhas alternativas na expressão literária. As micronarrativas, afastadas de qualquer enquadramento teórico, ganhariam novo fôlego mescladas na base poética que serviu de plataforma à actuação criativa dos surrealistas e demais poetas nestas décadas. Esta integração favoreceu a sua progressiva emancipação (e expansão), reforçada pela publicação, nos anos 70, de volumes com várias experimentações de Mário-Henrique Leiria e Alberto Pimenta, em que as micronarrativas surgem depuradas de elementos poéticos-líricos e na companhia de outros microtextos.

É em 1969, contudo, com a publicação de *39 tisanas*, que se dá o segundo momento de maior expressividade da brevidade literária no cenário literário português.

As micronarrativas hatherlianas, incluídas nos três primeiros volumes deste projecto, publicados entre 1969 e 1980, caracterizam-se pela sua abertura e pelas inesperadas relações semânticas entre os seus elementos linguísticos, numa experiência literária de teor lúdico, iniciático, instantâneo e visual. Estes textos são o resultado de várias explorações efectuadas pela autora e estão, assim, posicionados numa encruzilhada de influências, cozinhadas por Hatherly para atingir um objectivo maior: o da apresentação de uma arte renovada capaz de provocar o leitor, colocando-o num espaço desconfortável e instigando-o à descoberta. Entre as fontes exploradas, estão os princípios presentes na filosofia *Zen* e nos textos *Koan*, reproduzidos no estilo simplificado e despretensioso das micronarrativas, na exploração da indeterminação, e na presença de elementos insólitos e/ou lúdicos. No aspecto formal, reconhece-se também a presença de algumas ideias vanguardistas expressas por Gertrude Stein, sobretudo quanto às manipulações gramaticais – característica que contribuiu para o elevado grau de estranheza e de irregularidade que algumas micronarrativas de Hatherly apresentam e que marca, em particular, os primeiros volumes publicados.

No entanto, as indeterminações nas micronarrativas de Hatherly não são constantes, sendo possível em vários casos ultrapassar a perplexidade inicial e os ardis arquitectados. Este processo de descoberta participativa pressupõe necessariamente uma nova atitude de leitura, já que o texto apela a um esforço de descodificação por parte do leitor, quando não de imaginação para completar os espaços deixados em aberto. Por vezes, o leitor é estimulado a percorrer caminhos exteriores ao texto, outras vezes a solução passa por simplesmente constatar que não existe forma de extrair sentidos. Expressas através de múltiplos modelos e lógicas, as micronarrativas incluídas em *Tisanas* servem o tipo de relação autor-leitor que Hatherly propõe, no qual o primeiro convoca o segundo para um jogo intelectual e reflexivo.

Os resultados da investigação aqui realizada permitiram ainda identificar dois parâmetros (interligados) que são essenciais para a orgânica das micronarrativas e que definem a sua especificidade.

1. O estabelecimento de um pacto espacial com o leitor.
2. O desenvolvimento de um efeito visual próximo da instantaneidade.

A constatação de que a maioria das micronarrativas se confina a uma página, estabelece o primeiro ponto, ficando evidente que está em jogo uma experiência literária momentânea, expressa por um tecido linguístico disposto por inteiro num único e fixo espaço visual. Pelo facto de tomar consciência *a priori*, de que o momento de viragem da página não pertence ao pacto implícito estabelecido com o texto, o leitor antecipa a natureza espacial da sua leitura/experiência, que assim poderá ter efeitos semelhantes àqueles obtidos na observação de uma imagem. Esta dinâmica visual (segundo ponto) é potencializada pela extrema brevidade textual e pelo recurso a narrativas condensadas em poucas acções e com a ênfase num evento-tensão – estratégias que preservam a unidade e transmitem, de forma mais instantânea, o importante efeito de totalidade do texto. Neste aspecto, as micronarrativas diminuem em muito o tempo de leitura em que, como referiu Poe, o autor possui o leitor na sua mão. As micronarrativas fazem desta redução temporal a sua essência, podendo ainda dizer-se que, de modo a activar uma atitude criativa no acto de leitura, veiculam um número limitado de conceitos, apreendidos, portanto, com se de uma constelação se tratasse.

Refira-se que, tendo sido praticadas em Portugal por escritores-artistas multidisciplinares, como Almada Negreiros, Mário-Henrique Leiria ou Ana Hatherly, esta segunda característica reforça o uso que os modernistas, os surrealistas ou os

concretistas fizeram das micronarrativas enquanto meio de expressão em terrenos híbridos, intermodais e interartísticos, com predominância para o diálogo entre os universos verbais e visuais.

Conclua-se ainda que decorre da preocupação visual, a possibilidade de se poder apontar as micronarrativas como um modelo exemplificativo das aproximações entre texto e imagem, cujo alcance poderá ser explorado noutros estudos e a um nível mais profundo.

Apêndices

1 – Álvaro de Campos, [Caro Sr. Ferreira Gomes...], *A Informação*, 1927

(3) Não costumo pôr à arte a conga da sexualidade. Confesso, contudo, que devo a uma obra minha, mas de maneira indirecta, uma aventura amorosa. Foi em Barrow in Fennoscandia, que é um porto na costa occidental da Inglaterra. Ali, certo dia, depois de um trabalho de arqueação, estava eu sentado sobre uma barrica, num cais abandonado. Acahava de escrever um soneto — elo de uma cadeia de varios — em que o facto de estar sentado nessa barrica era um elemento da construcção. Aproximou-se de mim uma rapariga, por assim dizer, — aluna, segundo depois soube do liceu (*High School*) local —, e entrou em conversa comigo. Viu que eu estava a escrever versos, e perguntou-me, como nestas ocasiões se costuma perguntar, se eu escrevia versos. Respondi, como nestes casos se responde, que não. A tarde, segundo a sua obrigação tradicional, caia lenta e suave. Deixei-a cair.

E' conhecida a indole portuguesa e o character propicio das horas, independentemente das indoles e dos portugueses. Foi isto uma aventura amorosa? Não chegarei a dizer-lhe. Foi uma tarde, num cais longe da Patria; e hoje é, decerto, uma recordação de ouro fôco.

Assim diríamos no «Orfeu»; assim não deixarei de lhe dizer agora. Que mais quere de mim, sr. Ferreira Gomes? A vida é extremamente complexa, e os casos são, por vezes, necessarios. O conto não tem moral, desde o principio. O ouro fôco ficou humido e a tarde caia definitivamente.



...e os dois morênos calaram os seus amores.

Longe um do outro estavam sempre juntos os dois morênos. Juntos escutavam em longos silencios os silencios de suas almas. Só entre os outros é que seus olhares não viam outros que não fossem os do outro.



Tristes por seus silencios convidavam-se á uma para longos passeios na margem do rio, no bosque, na floresta; e os longos passeios davam-lhes apenas longos silencios que lhes não consentiam sequer darem os braços. Nem se olhavam. Apenas ele, como mais velho, depois de longas óras mudas começava a dizer-lhe das estrelas bonitas. Ela respondia-lhe nas canções da agua nas fontes.

E vinha de novo o silencio a ensinar-lhes o caminho de seus lares.

No outro dia mais cheios de coragem combinam mais longos passeios para alem do rio, para alem do bosque, para alem da floresta.

Mas os mais longos passeios dão-lhes mais longos silencios.

Na despedida ela sentiu coragem: Ouve!... mas já se esqueceu do que ia a contar e fingiu a lembrança a perguntar-lhe se estava bem de penteados. E as boas-noites a separa-los de novo.

Nunca foram tão devagar!

Lgrimas e saudades os levam a suas casas e em suas casas encontram de visita a coragem para irem dizer um ao outro os seus amores.

Ele foi a casa dela e ela procurou-o em casa dele. Ele não estava em casa, ela ainda não tinha vindo. E tristes regressavam a seus lares cada um pensando nos amôres do outro.



Na encruzilhada os desolados caminheiros não se conheceram:

— Boas-noites, irmão!

— Boas-noites, irmã!

A voz era d'ele! A fala era a d'ela.

A lua nascia contente. E em longos passeios longos silencios lhes disseram que se amavam muito os dois morênos.

JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS.

Do livro «Frizos» a sair brevemente!



Ilustrações de Castañé

PORTUGAL ARTÍSTICO

Director Artístico
ANTONIO SOARES

Redactores
D. FRANCISCO DE NORONHA
CESAR CASQUEIRO

Composição e impressão
TIPOGRAFIA N. C. SIMÕES
Rua dos Douradores, 6
LISBOA

Director
FRANCISCO DOS SANTOS-VIEGAS

Proprietario
ERNESTO DE NORONHA PENAGUIÃO

Administrador
JOSÉ GOMES DA COSTA
(Lei de Imprensa Editor)

Correspondente literario na Bahia

DR. SÍLIO BOCCANERA

Representantes geraes: no Brazil
ROMUALDO DE FIGUEIREDO

Em Africa Oriental
JOÃO SILVA

PIERROT

Carnaval! Carnaval!

E a figura muito branca de «Pierrot» determina que a multidão se ria, que vá para a rua, para os cafés e para os bailes com trajes de cores vivas, exóticos, inesteticos e contentendes.

Os velhos evocam fantasias do passado e os novos, como influenciados por estranho nervosismo, agitam-se em movimentos desordenados, gritam alto frases sem nexo e nos olhos brilha-lhes uma alegria de loucura, uma ancia forçada de rir.

As mais solenes praxes, os mais constantes hábitos e os mais inveterados usos são postos de parte e, as creanças, esquecendo o respeito pelos velhos, jogam-lhes chufas, fazendo-os atravessar as ruas transportando leitreiros jocosos, ou arrastando longas caudas.

Bisnaga-se, empóa-se, arremecam-se papelinhos, bombons, flores, e toda a gente se ri, se exteriorisa em simeas manifestações, em loucas intimidades.

Finados! Finados!

Pierrot está de luto.

Os sinos dobram e ele vai chorar sobre o tumulto da branca Pierrette...

E como Pierrot domina toda a humanidade, ela também vai de luto carpir sentidas maguas sobre os sepulcros.

Carnaval! Carnaval!

Finados! Finados!

A Exposição Olissiponense Ceramica

Inaugurou a Associação dos Arqueólogos Portuguezes uma exposição de ceramica, bibliografia e iconografia da cidade de Lisboa, no historico edificio do Carmo, que em tempos foi tranquila mansão dos frades carmelitas e onde teve ultimo albergue Nuno Alvares Pereira.



Uma das vitrines da exposição

A exposição, que constitue uma impressionante evocação do passado, que faz reviver na nossa alma a Lisboa Antiga, a arte, os costumes e a vida dos nossos antepassados, tem aspectos muito interessantes que merecem ser vistos, ou antes estudados, não só por aqueles que teem um grande culto pela arte, mas também por todos que amam a sua terra.

PARTICULAR

(Sem a preocupação de ser entendido pelo publico)

A sensação de chegar ao mundo pela primeira vez, em cada instante: cada instante ligado com oiro aos instantes passados e aos que já se advinham. (Nada de ligar os instantes com peçonha).

Pois se em verdade a gente não sente o **Invisível**, o **Inexplicável**, por nós, do nosso lado, não ha mais a fazer do que ir desencantal-Os.

E porque hão-de confundir o pratico com o material? O praticavel é o sonho que se realisa. Ou julgarão que já alguma vez a realidade deixou de ser sonhada de antemão!

Emfim: Era uma vez um homem o qual tendo levado toda a santa vida a mourejar chegou forçosamente a senhor de grande fortuna. Mas (e é esta a historia), esse homem começou a sua vida sendo ele o proprio, e quando se viu com fortuna reconheceu que já não era o mesmo que iniciara aquela luta. Um outro, metido dentro do seu proprio esqueleto, dispunha agora da fortuna inspirada por um jovem que desaparecera para dar logar a esse outro. Chegou então o momento de querer reatar os seus sonhos, as suas fantasias, as suas ilusões. Mas já era tarde para se compensar do que ele chamava o "tempo perdido".

Agora o homem daria toda a sua fortuna pelo jovem que desapareceu.

José de Almada-Negreiros

Bibliografia

Fontes manuscritas

Arquivo Almada Negreiros e Sarah Affonso, Modernismo *online*,

<<http://www.modernismo.pt/index.php/arquivos/almada-negreiros-e-sarah-affonso>>

[Obra completa, 1963-1965], ANSA-L-140 [consultado 4 Janeiro 2015].

Espólio José de Almada Negreiros, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal

[A invenção do dia claro escripta de uma só maneira para todas as espécies de orgulho...], N15/1.

[N.C.5 - invention vert], N15/5.

Espólio Ana Hatherly, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal

[Tisanas inacabadas e quase-tisanas], N57/Caixa 12.

Espólio Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal

[Carta de Álvaro de Campos ao director de *A Capital* em 6 de Julho de 1915], E3/160.

Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, Lisboa, Portugal

Almada Negreiros, “História da menina doida que não era parva de todo”, in *Parva (em latim)*, 5 vols ([s. loc.]: [s. ed.], 1920), II, [s. p.].

_____, “Histoire du Portugal par cœur et au hasard écrite par moi pour mes 4 cousines”, in

Parva (em latim), 5 vols ([s. loc.]: [s. ed.], 1920), I, [s. p.].

_____, “Pierrette desce ao jardim da Pierrette”, in *Parva (em latim)*, 5 vols ([s. loc.]: [s. ed.], 1920), II, [s. p.].

_____, “Viagem que fez Zu ao Poço do Bispo”, in *Parva (em latim)*, 5 vols ([s. loc.]: [s. ed.], 1920), V, [s. p.].

Fontes impressas

Fontes primárias

Bacelar, José, “Aquário”, *Revista de Portugal*, Janeiro 1938, pp. 250-60.

Bocage, Manuel Maria Barbosa du, “A Parca e o Médico: (epigrama)”, in *Antologia do humor português* (Lisboa: Afrodite, 1969), p. 255.

Botelho, Fernanda, “Seis poesias”, *Távola Redonda: folhas de poesia*, Janeiro 1950, [s. p.].

Botto, António, “História breve de uma boneca de trapos: a uma mulher que me beija”, *Presença*, Setembro-Novembro 1929, p. 4.

Brun, André, *Sem cura possível: prosas originaes e adaptadas* (Lisboa: Guimarães & C.^a, 1915).

_____, *Sem pés nem cabeça: prosas originaes e adaptadas* (Lisboa: Guimarães & C.^a, 1913).

Campos, Álvaro de, “Uma Aventura amorosa”, in *Sarça erótica*, ed. Petrus (Porto: Arte e Cultura, [1959]), pp. 309-11.

_____, [Caro Sr. Ferreira Gomes: Respondo, numerando, ás seis perguntas do inquerito que não creio que seja seu], *A Informação*, 17 Setembro 1926, p. 3.

Correia, Natália, [Palavra dada: semente], *Cadernos: centro de estudos do Surrealismo*,

7 (2008), pp. 8-9.

Costa, Raúl da, *Folar da alegria: páginas humorísticas* (Lisboa: Portugália, 1942).

_____, “O Pato e o grilo (fábula)”, in *Antologia dos humoristas: novos contos alegres portugueses*, ed. Armando Ferreira, 2.^a série (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1947]), pp. 195-96.

Cruz, Domingos da, *Verídicos e pequenos contos: factos ocorridos com almas simples e alguns seres classificados como irracionais* (Lisboa: [s. ed.], 1960).

“Fábulas”, *Diário de Lisboa*, 9 Agosto 1935, p. 1.

Ferreira, Armando, *Contos maduros: prosa original e adaptada* (Lisboa: Guimarães & C.^a, 1918).

Ferro, António, *Amadora dos fenómenos* (Porto: Livraria e Imprensa Civilização, 1925).

_____, *Leviana: novela em fragmentos* (Lisboa; Rio de Janeiro: H. Antunes, 1921).

_____, *Leviana: novela em fragmentos* (Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1929), pp. 15-17.

“Floresta de enigmas”, *Diário de Lisboa*, 26 Julho 1935, p. 1.

Fonseca, António Barahona da, *Isto: poemas* (Lisboa: [s. ed.], 1958).

Fonseca, Eduardo Valente da, “Os Manequins inquietantes”, in *Grifo: antologia de inéditos organizada e editada pelos autores* ([s. loc.]: [s. ed.], 1970), pp. 29-33.

Forte, António José, *40 noites de insónia de fogo de dentes numa girândola implacável e outros poemas* (Lisboa: [o autor], 1958).

Glaucias, “Dialogos breves”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 5 Julho 1935, p. 2

_____, “Dialogos breves”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 21 Junho 1935, p. 2.

Gonçalves, Egito, “Paragem, Far-west, Episódio”, in *Doze jovens poetas portugueses*, ed. Alfredo Margarido e Carlos Eurico da Costa (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953), pp. 32-33.

- Hatherly, Ana, “29”, in *O Surrealismo na poesia portuguesa*, ed. Natália Correia (Mem Martins: Europa-América, 1973), p. 141.
- _____, *39 tisanas* (Porto: [s. ed.], 1969).
- _____, *351 tisanas* (Lisboa: Quimera, 1997).
- _____, *463 tisanas* (Lisboa: Quimera, 2006).
- _____, *A Cidade das palavras* (Lisboa: Quetzal, 1988).
- _____, *Crónicas, anacrónicas, quase-tisanas e outras neo-prosas* (Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1977).
- _____, “Inédito”, in *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica: (dos cancioneiros medievais à actualidade)*, ed. Natália Correia (Lisboa: Afrodite, 1966), p. 513.
- _____, “No restaurante”, in *Antologia do conto fantástico português*, ed. Fernando Ribeiro de Melo (Lisboa: Afrodite, 1967), pp. 413-17.
- _____, “No restaurante”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 1 Março 1969, p. 6.
- _____, “Poema”, *Colóquio Letras*, 47 (1979), p. 67.
- _____, *Poesia: 1958-1978* (Lisboa: Moraes, 1980).
- Helder, Herberto, [Era uma vez...], in *Poesia experimental: 1.º caderno antológico*, ed. Herberto Helder e António Aragão (Lisboa: [o autor], 1964), pp. 5-6.
- _____, *Os Passos em volta* (Lisboa: Portugália, 1963).
- Leiria, Mário-Henrique, “A Cidade adormecida”, in *Doze jovens poetas portugueses*, ed. Alfredo Margarido e Carlos Eurico da Costa (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953), pp. 54-55.
- _____, “A Cidade Adormecida”, in *Antologia do humor português* (Lisboa: Afrodite, 1969), pp. 794-95.
- _____, “A Cidade adormecida”, in *O Surrealismo na poesia portuguesa*, ed. Natália Correia (Mem Martins: Europa-América, 1973), p. 362.

- ____, *Contos do gin-tonic* (Lisboa: Estampa, 1973).
- ____, “FC, o banho e não só”, in *Antologia do conto fantástico português*, ed. E. M. de Melo e Castro, 2.^a ed (Lisboa: Afrodite, 1974), pp. 413-17.
- ____, *Novos contos do gin* (Lisboa: Estampa, 1973).
- Lima, Câmara, “História do entrudo”, in *Antologia dos humoristas: contos alegres portugueses*, ed. Armando Ferreira (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1946]), pp. 112-13.
- ____, “O Tempo e a agricultura”, in *Antologia dos humoristas: contos alegres portugueses*, ed. Armando Ferreira (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1946]), pp. 114-15.
- Lisboa, António Maria, “História dos gira-sois dos gira-luas e do encontro: os isolados”, in *António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria: três poetas do surrealismo*, ed. Mário Cesariny de Vasconcelos (Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1981), *hors-texte*.
- ____, *Poesia*, ed. Mário Cesariny de Vasconcelos (Lisboa: Assírio & Alvim, 1977).
- Lisboa, Irene, *13 Contarellos que Irene escreveu e Ilda ilustrou par a gente nova* (Lisboa: Sá da Costa, [1926]).
- Madeira, António, “Poemas”, *Presença*, 23 Julho 1928, p. 10.
- ____, “Romeu e Julieta, Idílio, Diálogo dos mortos, Ontem”, *Presença*, Janeiro 1930, p. 12.
- Manuel, José, *Alquimia do sonho: romance poemático* (Lisboa: [s. ed.], 1953).
- ____, “Aventura no mundo”, *Eros*, Novembro 1954, [s. p.].
- ____, “Boémia no céu”, *Eros*, Outubro 1951, [s. p.].
- ____, “Boémia no céu”, in *Antologia da novíssima poesia portuguesa*, ed. Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro (Lisboa: Moraes, 1959), pp. 189-93.
- ____, “Eros”, *Eros*, Abril 1951, [s. p.].
- ____, “Transfigurações”, *Eros*, Outubro 1953, [s. p.].

- Maria, Isabel, “Documentos: as histórias de Isabel Maria”, *Revista de Portugal*, Janeiro 1940, pp. 110-15.
- Morais, Castelo de, “Novelas em dois minutos”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 19 Abril 1935, p. 4.
- Negreiros, José de Almada, *Almada Negreiros: obra completa*, ed. Alexei Bueno (Rio de Janeiro: Aguilar, 1997).
- ___, *Almada Negreiros: obras completas*, 7 vols (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985-1993).
- ___, [Caligramas], *Público*, 9 Julho 2006, pp. 40-41.
- ___, “Civilização e cultura”, *Sudoeste: cadernos de Almada Negreiros*, Junho 1935, p. 6.
- ___, [Desenho], *Catálogo exposição de caricaturas nos salões da Escola Internacional Rua da Emenda 53* (Lisboa: Papelaria Guedes, 1913), contracapa.
- ___, “O Diamante”, *Contemporânea*, Julho 1922, pp. 113-14.
- ___, “O Diamante”, *Diário de Lisboa*, 5 Setembro 1922, p. 4.
- ___, “O Dinheiro”, *Contemporânea*, Junho 1922, p. 92.
- ___, “Frizos”, *Orpheu: revista trimestral de literatura*, 1 (1915; repr. Lisboa: Contexto, 1994), pp. 51-59.
- ___, “Histoire du Portugal par cœur”, *Contemporânea*, Maio 1922, pp. 25-35.
- ___, “A Idade da seda”, *Contemporânea*, número espécime, 1915, capa.
- ___, [Ilustração para “O Suposto crime do Orpheu: uma entrevista”], *O Jornal*, 13 Abril 1915, p. 3.
- ___, “Império”, *A Rajada*, Junho 1912, *hors-texte*.
- ___, *A Invenção do dia claro* (Lisboa: Olisipo, 1921; repr. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005).

- _____, “*The Invention of the Bright Day*”, in *A Invenção do dia claro*, ed. Jerónimo Pizarro, trad. Fernando Pessoa (Lisboa: Guimarães, 2010), pp. 73-95.
- _____, *José de Almada Negreiros: obras completas*, 6 vols (Lisboa: Estampa, 1970-1972).
- _____, “A Liberdade”, *A Bomba*, 27 Abril 1912, p. 4.
- _____, “A Liberdade”, *ABC A Rir*, 1 Janeiro 1921, p. 7.
- _____, “Particular (sem a preocupação de ser entendido pelo publico)”, *Folha do Sado*, 30 Janeiro 1927, p. 1.
- _____, “Razão ponderosa”, *A Sátira*, 1 Junho 1911, p. 45.
- _____, “Silencios”, *Portugal Artístico*, Março 1914, p. 7.
- Nobre, António, “O Amor do sachristão”, in *Sarça erótica*, ed. Petrus (Porto: Arte e Cultura, [1959]), pp. 17-21.
- O'Neill, Alexandre, *Ampola miraculosa: romance* (Lisboa: Cadernos Surrealistas, [1948]).
- _____, “Jorge”, in *Antologia do humor português* (Lisboa: Afrodite, 1969), p. 851.
- _____, *Poemas com endereço* (Lisboa: Moraes, 1962).
- O'Neill, Alexandre, e Mário Cesariny de Vasconcelos, “Que Concluir”, in *Antologia surrealista do cadáver esquisito*, ed. Mário Cesariny de Vasconcelos (Lisboa: Guimarães, 1961), pp. 21-23.
- O'Neill, Alexandre, et al, “Conto de um sábado de Aleluia”, in *Antologia surrealista do cadáver esquisito*, ed. Mário Cesariny de Vasconcelos (Lisboa: Guimarães, 1961), pp. 33-38.
- Oom, Pedro, “Histórias para crianças (emancipadas)”, in *Coisas* (Lisboa: & etc, 1974), pp. 121-39.
- Patinha, Manuel, “XXXIII”, *Cadernos: centro de estudos do Surrealismo*, 4 (2005), p. 28.

- Pedro, António, “Motim: conto irracional”, *Juventude*, Dezembro 1939, p. 21.
- Pereira, Mário Monteiro, “Novelas em dois minutos”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 14 Junho 1935, p. 3.
- Perez, Raúl, “Sem título”, *Cadernos: centro de estudos do Surrealismo*, 5 (2006), p. 7.
- Pessoa, Fernando, *A Estrada do esquecimento e outros contos*, ed. Ana Maria Freitas (Lisboa: Assírio & Alvim, 2015).
- _____, *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, ed. Ricardo Zenith (Lisboa: Assírio & Alvim, 2014).
- _____, “A Rosa de seda (fábula)”, in *Sarça erótica*, ed. Petrus (Porto: Arte e Cultura, [1959]), pp. 305-08.
- “Pierrot”, *Portugal Artístico*, Março 1914, p. 1.
- Pignatelli, Luis, *Obra poética 1953-1993*, ed. Zetho Cunha Gonçalves (Lisboa: & etc, 1999).
- Pimenta, Alberto, *Os Entes e os contraentes* (Coimbra: [o autor], 1971).
- _____, *O Labirintodonte* (Coimbra: [o autor], 1970).
- Pinto, Silva, “Sorrindo”, in *As Melhores páginas da literatura portuguesa: prosadores* (Lisboa: Livraria Popular, 1932), p. 168.
- Rodrigues, João, “Tarde outonal tratada com muito podder de observação pelo protagonista aliás fácil de identificar (x)”, in *O Surrealismo abrangente: colecção particular Cruzeiro Seixas*, ed. Perfecto E. Cuadrado e António Gonçalves (Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino Miranda, 2004), p. 103.
- Rosa, António Ramos, *Sobre o rosto da terra: poemas* (Covilhã: Livraria Nacional, 1961).
- _____, “Sobre o rosto da terra”, *Antologia da novíssima poesia portuguesa*, ed. Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro, 2.^a ed (Lisboa: Moraes, 1961), pp. 180-

Sá-Carneiro, Mário de, “O Caixão”, *Azulejos*, 7 Setembro 1908, p. 5.

_____, *Sá-Carneiro em “Azulejos”* (Lisboa: Contexto, 1986).

Sampaio, Ernesto, et al, “A Vida de Kandinsky”, in *Antologia surrealista do cadáver esquisito*, ed. Mário Cesariny de Vasconcelos (Lisboa: Guimarães, 1961), pp. 99-102.

Sena, Jorge de, *Sequências* (Lisboa: Moraes, 1980).

Vasconcelos, Mário Cesariny de, *Manual de prestidigitação* (Lisboa: Contraponto, 1956).

Fontes secundárias

Aciman, Alexander e Emmett Rensin, *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter* (Londres: Penguin, 2009).

“Almada escritor”, *Diário de Lisboa*, 21 Agosto 1958, p. 20.

Altenberg, Peter, *Telegramms of the Soul: Selected Prose of Peter Altenberg*, trad. Peter Wortsman (Brooklyn, Nova Iorque: Archipelago books, 2005).

Álvares, Cristina e Maria Eduarda Keating, ed., *Microcontos e outras microformas: alguns ensaios* (Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2012).

“Ana Hatherly”, in *Modern Poetry in Translation, 13/14: Portugal*, ed. Helder Macedo (Londres: Modern Poetry in Translation, 1972), p. 39.

Antonio, Marco, *Republicaniadas* (Lisboa: [s. ed.], 1913).

Apollinaire, Guillaume, *Alcools: suivi de Le Bestiaire illustré par Raoul Dufy et de Vitam impendere amor* (Paris: Gallimard, 1920).

_____, *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre* (Paris: Mercure de France, 1918).

_____, “A la tour”, *Portugal Futurista*, 1917 (repr. Lisboa: Contexto, 1981), p. 24

Araújo, Laís Corrêa de, e Ana Hatherly, “Conversa (longa e agradável) com Ana

- Hatherly”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 1 Março 1969, p. 4.
- Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking* (Londres: Faber, 1970).
- “Auto-crítica”, *Távola Redonda: folhas de poesia*, Julho 1954, [s. p.].
- Bal, Mieke, *Reading “Rembrandt”: Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
- Barreto, Lázaro, “O Nôvo livro de Ana Hatherly”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Dezembro 1970, p. 7.
- Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, trad. Stephen Heath (Londres: Fontana, 1977).
- _____, “Introduction à l'analyse structurale des récits”, *Communications*, 8 (1969), pp. 1-27.
- Baubeta, Patricia Anne Odber de, *The Anthology in Portugal: A New Approach to the History of Portuguese Literature in the Twentieth Century* (Oxford; et al: Peter Lang, 2007).
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, 7 vols (Paris: Michel Lévy Frères, 1868-1873).
- Beckett, Samuel, *Breath and other shorts* (Londres: Faber and Faber, 1971).
- _____, *Come and Go: Dramaticule* (Londres: Calder and Boyars, 1967).
- Bell, Andrea, *The “Cuento Breve” in Modern Latin American Literature*, Tese de doutoramento, Universidade de Stanford, 1990.
- “Bibliografia: 'A Confissão de Lucio’”, *A Águia*, Junho 1914, p. 191.
- Bierce, Ambrose, *The Collected Works of Ambrose Bierce*, 12 vols (Nova Iorque: Neal Publishing Company, 1909-1912), XI: *Antepenultimata* (1912).
- _____, *Esopo emendado & outras fábulas fantásticas*, trad. Fernando Gonçalves (Lisboa: Antígona, 1996).
- Birkett Jennifer, e James Kearns, *A Guide To French Literature: Early Modern to*

- Postmodern* (Nova Iorque: St. Martin's Press, 1997).
- Borelli, Olga, *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, 2.^a ed (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981).
- Borges, Jorge Luis, *This Craft of Verse*, ed. Calin-Andrei Mihailescu (Cambridge, MA; Londres: Harvard University Press, 2000).
- _____, *Ficciones*, 4.^a ed (Buenos Aires: Emecé, 1963).
- Borges, Jorge Luis, e Adolfo Bioy Casares, ed., *Cuentos breves y extraordinários* (Buenos Aires: Losada, 1953).
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962).
- Brun, André, “A Proposito de humorismo”, 2.^a *Exposição Grupo de Humoristas Portugueses em 1913* (Lisboa: Tipografia do Comércio, 1913), pp. 7-10.
- Bruno, Giordano, *Opere latine*, ed. Carlo Monti (Torino: Unione tipografico, 1980).
- Calvino, Italo, *Six Memos for the Next Millennium*, trad. Patrick Creagh (Cambridge: Harvard University Press, 1988).
- Campanile, Achille, *Cantinela all'angolo della strada* (Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 2000).
- _____, “Chove”, in *Antologia dos humoristas: contos alegres italianos*, ed. Armando Ferreira, trad. Amorim Pessoa, et al (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1947]), p. 159.
- Campos, Álvaro de, *Livro de versos: edição crítica*, ed. Teresa Rita Lopes (Lisboa: Estampa, 1993).
- Campos, Haroldo de, *Galáxias*, 2.^a ed (São Paulo: Editora 34, 2004).
- _____, “Galáxias: fragmento”, *Poesia experimental: 2.º caderno antológico*, ed. António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder (Lisboa: [s. ed.], 1966), [s. p.].
- _____, *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária* (Petrópolis: Vozes, 1967).
- Cardoso, Dulce Maria, et al, “Microcontos: histórias de sete magníficos”, *Visão*, 7 a 13

Janeiro 2010, pp. 90-95.

Carlos, Luís Adriano, “Uma Árvore no meio do Cosmos ou o retorno do sublime”, in *Árvore: folhas de poesia*, ed. facsimilada (Porto: Campo de Letras, 2003), pp. IX-XVIII.

Carmo, Carina Infante do, “Tensão narrativa e subversão do poder no conto brevíssimo de Mário-Henrique Leiria”, *Forma Breve*, 1 (2003), pp. 207-215.

Castañé, Rodríguez, [Ilustrações para o texto “Silêncios” de José de Almada Negreiros], *Portugal Artístico*, Março 1914, p. 7.

_____, *Retrato de Fernando Pessoa* (1912), Colecção Casa Fernando Pessoa.

Castex, François, “Um inédito de Fernando Pessoa”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, 48 (1968), pp. 59-61.

Castilho, Guilherme de, ed., *Os Melhores contos portugueses* (Lisboa: Portugália, [1942]).

_____, ed., *Os Melhores contos portugueses*, 2.^a série (Lisboa: Portugália, [1945]).

Castro, E. M. de Melo e, *A Proposição 2.01: poesia experimental* (Lisboa: Ulisseia, 1965).

_____, “Prosa Prosa”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 1 Março 1969, pp. 1-3.

“Catálogo”, *Catálogo exposição de caricaturas nos salões da Escola Internacional Rua da Emenda 53* (Lisboa: Papelaria Guedes, 1913), [s. p.].

Ceccucci, Piero, “Ikon como logos: a poesia visual de Ana Hatherly”, *P: Portuguese Cultural Studies*, 2 (2009), pp. 30-51.

Char, René, “Guirlande terrestre pour un ange de plomb”, *Árvore: folhas de poesia*, Primavera e Verão 1952, pp. 214-19.

Chekhov, Anton, *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*, ed. Louis S. Friedland (Nova Iorque: Minton, Balch & Co., 1924).

- Chorão, João Bigotte, “‘Távola redonda’ ou da (im)possível harmonia”, *Távola Redonda: folhas de poesia*, ed. facsimilada (Lisboa: Contexto, 1989), par. 2, 4.
- Cidade, Hernâni, “Lembranças dum homem da sua geração: Almada Negreiros há meio século”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, 60 (1970), pp. 28-29.
- “Concurso de peças teatrais em I acto”, *Contemporânea*, Julho 1922, p. 98.
- Coninck, Herman, *Os Hectares da memória*, trad. Ana Hatherly, et al (Lisboa: Quetzal, 1996).
- Correia, João de Araújo, *Os Melhores contos de João de Araújo Correia*, ed. Guedes de Amorim (Lisboa: Arcádia, 1960).
- Cortázar, Julio, *Valise de cronópio*, ed. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr., trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa (São Paulo: Perspectiva, 2004).
- Costa, Eurico da, ed., *Os Melhores contos fantásticos* (Lisboa: Arcádia, 1959).
- Costa, Raúl da, *Coisas que não lembram ao Diabo: paginas humoristicas* (Lisboa: J. Rodrigues & C.^a, 1932).
- Costa, Rui, e André Sebastião, ed., *Primeira antologia de micro-ficção portuguesa* (Lisboa: Exodus, 2008).
- Costa, Sílvia Laureano, Simão Palmeirim Costa, e Sara Afonso Ferreira, *Almada por contar* (Lisboa: Babel e Biblioteca Nacional de Portugal, 2013).
- Crispim, “Orpheu - I”, *A Nação*, 15 Abril 1915, p. 1.
- Cruz, Afonso, et al, “Minicontos (quase) de natal”, *Jornal de Letras*, 14 a 27 Dezembro 2011, pp. 4-7.
- Cunha, Augusto, “No tempo do Paülismo e do 'Orfeu': (página de memórias)”, *Revista Atlântico*, 4 (1944), pp. 33-41.
- Cunha, Ibrasçu Carneiro da, e Ana Hatherly, “Ana Hatherly: poeta português do andrógino primordial”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 18 Fevereiro 1967,

pp. 1, 5.

- Delgado, Antonio Sáez, “Adriano del Valle y Rogelio Buendía: los interlocutores ultraístas”, in *Suroeste: relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, 2 vols (Assírio & Alvim, 2010), I, pp. 251-55.
- _____, *Órficos y ultraístas: Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999).
- Dicionário da língua portuguesa contemporânea da Academia de Ciências de Lisboa*, 2 vols (Lisboa: Verbo, 2001).
- Dinis, Fernando, “(Memória)”, in *Primeira antologia de micro-ficção portuguesa*, ed. Rui Costa e André Sebastião (Lisboa: Exodus, 2008).
- Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge, Mass.; Londres: Harvard University Press, 2002).
- Dydo, Ulla E., *Gertrude Stein: The Language That Rises, 1923-1934* (Evanston, Ill.: North Western University Press, 2003).
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, ed. comemorativa, 2.^a ed (Malden, Mass; Oxford: Blackwell Pub., 2008).
- Esaguy, Augusto d', “Ramón Gómez de la Serna (ensaio)”, *Contemporânea*, Março 1925, pp. 6-7.
- Faguet, Émile, *Dix-neuvième siècle: études littéraires*, 40.^a ed (Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1887).
- Fénéon, Félix, *Nouvelles en trois lignes et autres textes courts*, ed. Hélène Védrine (Paris: Librairie Générale Française, 1998).
- _____, *Œuvres plus que complètes*, ed. Joan U. Halperin, 2 vols (Genebra: Droz, 1970).
- Fernandes, Maria João Lopes, “Condição humana”, in *Primeira antologia de micro-*

- ficção portuguesa*, ed. Rui Costa e André Sebastião (Lisboa: Exodus, 2008), p. 81.
- Ferreira, Armando, ed., *Antologia dos humoristas: contos alegres portugueses* (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1946]).
- _____, *Antologia dos humoristas: novos contos alegres portugueses*, 2^a série (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1947]).
- Ferreira, Paulo, ed., *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo-Vianna avec Robert et Sonia Delaunay* (Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Presses Universitaires de France, 1981).
- Ferreira, Vergílio, “Sob o signo da poesia”, *Árvore: folhas de poesia*, Inverno 1951-1952, pp. 149-58.
- Ferro, António, “Um Conto de Well's – o modernismo em Portugal: a arte de um isolado”, *O Século*, Edição da noite, 23 Janeiro 1922, pp. 1-2.
- Fershleiser, Rachel, e Larry Smith, ed., *One Life, 6 Words, What's Yours?: Six-Word Memoirs From SMITH Magazine* (Londres: Harper Press, 2008).
- Fles, Barthold, ed., *The Best Short Short Stories from Collier's* (Cleveland; Nova Iorque: The World Publishing Company, 1948).
- Flusser, Vilém, *Towards a Philosophy of Photography* (Gottinga: European Photography, 1984).
- França, José-Augusto, *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força & Almada Negreiros, o português sem mestre*, 3.^a ed. refundida e 2.^a ed. respectivamente (Venda Nova: Bertrand, 1986).
- Gama, Guilherme, *Prosas simples: impressões e paisagens* (Porto: Magalhães & Moniz, 1886).
- Gaspar, Luis Manuel, “Esboço de cronologia”, in *El Alma de Almada el impar: obra gráfica 1926-1931* (Lisboa: Bedeteca de Lisboa, 2004), pp. 166-94.

- Gersão, Teolinda, *Os Guarda-chuvas cintilantes: diário* (Lisboa: O Jornal, 1984).
- Gomes, Augusto Ferreira, “Por esse crepusculo a morte de um fauno...”, in *Orpheu 3*, ed. Arnaldo Saraiva (Lisboa: Ática, 1984), pp. 41-46.
- Gomes, Fernando, “Hábitos”, in *Primeira antologia de micro-ficção portuguesa*, ed. Rui Costa e André Sebastião (Lisboa: Exodus, 2008), p. 46.
- Gomes, Rosely Costa Silva, “Do conto ao microconto: entre a tradição e a modernidade”, *Revista investigações*, 1 (2013), pp 1-39.
- Gracian, Lorenzo, *Oraculo manual, y arte de prudencia. Sacada de los aforismos, que se discurren en las obras de Lorenzo Gracian. Publicala D. Vincencio Juan de Lastanosa* (Lisboa: Officina de Henrique Valente de Oliveira, 1657).
- Greenberg, Alvin, “Why is the Short Story Short & the Short-Short Even Shorter”, in *Sudden Fiction: American Short-Short Stories*, ed. Robert Shapard and James Thomas (Salt Lake City: G. M. Smith, 1986), pp. 230-31.
- Grenier, Jean, *Essais sur la peinture contemporaine* (Paris: Gallimard, 1959).
- Groot, W. de, ed., *The World's Greatest Books Retold as Short Stories* (Londres: Tandem, 1971).
- Guerra, Bastos, *Baile de graça: narrativas irregulares* (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1935]).
- _____, *Compasso de espera: episódios quotidianos* (Lisboa: [s. ed.], 1940).
- Guerreiro, Sónia Isabel, *Textos narrativos de António Pedro*, Tese de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2007.
- Guimarães, Dórdio, “63 Tisanas: Ana Hatherly”, *Expresso*, 3 Março 1973, p. 22.
- Han-Shan, *O Vagabundo do Dharma: 25 poemas de Han-Shan*, trad. Ana Hatherly (Lisboa: Cavalo de Ferro, 2003).
- Hatherly, Ana, “Anacrónica n.º 9: da literatura cubista”, *A Capital*, 25 Outubro 1972, p.

5.

- ___, *Anacrusa: 68 sonhos* (Lisboa: & etc, 1983).
- ___, *Anagramático: 1965-1970* (Lisboa: Moraes, 1970).
- ___, “Anagramático': considerações necessárias”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 19 Novembro 1970, p. 3.
- ___, *Um Calculador de improbabilidades* (Lisboa: Quimera, 2001).
- ___, *A Casa das musas: uma releitura crítica da tradição* (Lisboa: Estampa, 1995).
- ___, *O Cisne intacto: outras metáforas, notas para uma teoria do poema-ensaio* (Porto: Limiar, 1983).
- ___, “Com Haroldo de Campos”, *Expresso*, Revista, 7 Abril 1979, p. 28.
- ___, *O Escritor: (1967-1972)* (Lisboa: Moraes, 1975).
- ___, *O Espaço crítico: do simbolismo à vanguarda* (Lisboa: Caminho, 1979).
- ___, “Estrutura, código, mensagem”, *Diário Popular*, Suplemento 5: quinta-feira à tarde, 25 Maio 1967, pp. 1, 5.
- ___, *A Experiência do prodígio* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983).
- ___, “O Idêntico inverso: ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta”, *Diário de Notícias*, 17 Setembro 1959, pp. 7-8.
- ___, *O Mestre* (Lisboa: Arcádia, 1963).
- ___, *O Mestre*, 2.^a ed (Lisboa: Moraes, 1976).
- ___, *Nove incursões* (Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1962).
- ___, *Obra visual 1960-1990* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992).
- ___, *Operação 2: estruturas poéticas* (Fundão: [o autor], 1967).
- ___, “Para uma arqueologia da poesia experimental: anagramas portugueses do século XVII”, *Colóquio Artes*, 40 (1979), pp. 32-41.
- ___, *A Reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais* (Lisboa:

- Futura, 1975).
- _____, *Sigma* (Lisboa: [s. ed.], 1965).
- _____, “O Todo sucessivamente”, *Nova: magazine de poesia e desenho*, 1 (1975), pp. 12-14.
- Heine, Steve, “An Analysis of Dōgen's 'Eihei Goroku': Distillation or Distortion?”, in *Zen Classics: Formative Texts in the History of Zen Buddhism*, ed. Steven Heine e Dale S. Wright (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 113-36.
- _____, *Opening a Mountain* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2001).
- Helder, Herberto, *Os Passos em volta*, 6.^a ed (Lisboa: Assírio & Alvim, 1994).
- Helena, Lúcia, “A Picardia das Tisanas”, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Fevereiro 1975, p. 8.
- Heller, Steven, e Anne Fink, *Less is More: The New Simplicity in Graphic Design* (Cincinnati, Ohio: North Light Books, 1999).
- Hemingway, Ernest, *Dateline, Toronto: The Complete “Toronto Star” Dispatches, 1920-1924*, ed. William White (Nova Iorque: Scribner, 1985).
- Henderson, Harold Gould, *An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki* (Garden City, Nova Iorque: Doubleday Anchor, 1958).
- Hernández, Darío, *El microrrelato em la literatura española. Orígenes históricos: modernismo e vanguardia*, Tese de doutoramento, Universidade de La Laguna, 2012.
- Johnson, Christopher, *Microstyle: The Art of Writing Little* (Nova Iorque; Londres: W. W. Norton, 2011).
- Jolles, André, *Formes simples*, trad. M. Ruguet (Paris: Éditions du Seuil, 1972).
- Koch, Dolores, *El Micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, Tese de doutoramento, Universidade de Nova Iorque, 1986.
- Lagmanovich, David, “El Microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”,

- Iberoamericana*, 36 (2009), pp. 85-96.
- _____, *El Microrrelato: teoría e historia* (Palencia: Menoscuarto, 2006).
- Lemos, Fernando, *Teclado universal: poesia* (Lisboa: Moraes, 1963).
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trad. E. C. Beasley (Londres: Longman; Brown; Green and Longmans, 1853).
- Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962).
- Lispector, Clarice, *A Legião estrangeira: contos e crônicas* (Rio de Janeiro: [o autor], 1964).
- Listopad, Jorge, “Recensão crítica a 'Sessenta e três Tisanas (40-102)', de Ana Hatherly”, *Colóquio Letras*, 14 (1973), pp. 83-84.
- Lourenço, Jorge Fazenda, *O Essencial sobre Jorge de Sena* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987).
- Lucas, F. L., *Style* (Londres: Cassell & Co LTD, 1955).
- Lukács, György, *Writer and Critic: and other essays* (Londres: Merlin Press, 1970).
- Liotard, Jean-François, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Paris: Minuit, 1979).
- Mãe, Valter Hugo, e Jorge Reis Sá, *A Alma não é pequena: 100 poemas portugueses para SMS* (Vila Nova de Famalicão: Centro Atlântico, 2003).
- Magnusson, Sigurdur Gylfi, “The Singularization of History: Social History and Microhistory Within the Postmodern State of Knowledge”, in *Historiography: Critical Concepts in Historical Studies*, ed. Robert M. Burns, 5 vols (Oxford; Nova Iorque: Routledge, 2006), IV: *Culture*, pp. 222-60.
- Marinetti, “Le Contrat”, *Contemporânea*, Julho 1922, p. 131.
- Marinho, Maria de Fátima, “Frisos ou o desgosto de Colombina”, *Colóquio Letras*, 149/150 (1998), pp. 63-71.

- Martins, Fernando Cabral, “A Cidade mágica portuguesa”, in *Marginálias*, ed. Fernando Cabral Martins e Juan Manuel Bonet (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), pp. 15-20.
- Martuscelli, Tânia, “A Poesia de um auto-exilado: Mário-Henrique Leiria no Brasil”, in *Portugal pelo mundo disperso*, ed. Teresa Cid, et al (Lisboa: Tinta da China, 2013), pp. 283-95.
- _____, *A Poesia portuguesa dos anos 30 aos anos 70: Mário-Henrique Leiria inédito* (Ann Arbor: ProQuest Company, 2006).
- Matos, Nelson de, “Poesia & Não: 'Ana Gramatico', Ana Hatherly”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 12 Novembro 1970, p. 2.
- Mendés, Catulle, “Uma Boa amiga”, in *Antologia dos humoristas: contos alegres franceses*, ed. Armando Ferreira, trad. André Brun, et al (Lisboa: Guimarães & C.^a, [1947]), p. 31.
- Mendes, Ruy, “Uma obra parabolica: 'Invenção do dia claro' por José de Almada Negreiros, sejamos creanças para sermos sábios”, *Diário de Lisboa*, 12 Dezembro 1921, p. 4.
- Mendonça, Zuzarte de, e Arnaldo Malhóia Migueis, *Para lêr na praia: (“Blagues” da vida mundana)* (Lisboa: [s. ed.], 1927).
- “El Microrrelato es la quintaesencia narrativa”, *El País*, 1 Setembro 2007.
- Miguéis, José Rodrigues, *Páscoa feliz* (Lisboa: Estúdios Cor, 1958).
- _____, “Rodrigues Migueis: num incisivo depoimento afirma que a literatura se libertou das disciplinas”, *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 22 Março 1935, p. 6.
- Miranda, Rafael Mota, “Os meus problemas”, in *Primeira antologia de micro-ficção portuguesa*, ed. Rui Costa e André Sebastião (Lisboa: Exodus, 2008).
- Mitchell, W. J. T., “Diagrammatology”, *Critical Inquiry*, 7 (1981), pp. 622-33.
- _____, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

- Moisés, Massaud, ed., “Mário de Sá-Carneiro”, *O Conto português* (São Paulo: Cultrix, 1975).
- _____, ed., *O Conto português* (São Paulo: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1975).
- _____, “Serão inquieto': anti-Nietzsche?”, *Colóquio Letras*, 125-126 (1992), pp. 63-69.
- Monroy, D'Ó, *Para lêr na praia : contos alegres e sugestivos*, trad. Duqueza Laurianna (Lisboa: Parceria A. M. Lisboa, 1909).
- Monteiro, Adolfo Casais, *O Romance e os seus problemas* (Lisboa: Casa do Estudante do Brasil, 1950).
- Monteiro, George, *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature* (Lexington : University Press of Kentucky, 2000).
- Morais, Castelo de, “Névoa”, in *Orpheu 3*, ed. Arnaldo de Saraiva (Lisboa: Ática, 1984), pp. 95-102.
- Morgenstern, Christian, *The Gallows Songs; Christian Morgenstern's Galgenlieder, a Selection*, trad. Max Knight (Berkeley: University of California Press, 1964).
- Mourão, Cátia, *A Mansão filosfal da Rua de Alcolena* (Lisboa: Chiado Editora, 2013).
- Mourão-Ferreira, David, “Almada ficcionista”, in *Almada: compilação das comunicações apresentadas no colóquio sobre Almada Negreiros* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985), pp. 87-104.
- _____, *Hospital das letras* (Lisboa: Guimarães, 1966).
- _____, “No cinquentenário do 'Orpheu'”, *Diário de Notícias*, 25 Março 1965, pp. 15-16.
- _____, “Saudação a Almada-Negreiros”, *Diário de Notícias*, 4 Abril 1963, pp. 15, 17.
- Nascimento, Cabral do, ed., *Colectânea de versos portugueses: do século XII ao século XX* (Lisboa: Minerva, 1964).
- _____, ed., *Poemas narrativos portugueses* (Lisboa: Minerva, 1949).
- Nascimento, Manuel do, ed., *Mosaico: pequena antologia de obras-primas*, [90 vols]

(Lisboa: Fomento de Publicações, [1957-1959]).

Negreiros, José de Almada, “1912-1965: Artes e Letras, primeira recolha da obra”,

Colóquio Letras, 149-150 (1998), p. 238.

___, “Aconteceu-me”, *Almada: o escritor, o ilustrador*, ed. Manuela Rêgo (Lisboa:

Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993).

___, “Alegria e tristeza”, *Diário de Lisboa*, 6 Janeiro 1925, p. 1.

___, “Almada Negreiros (José de)”, 2.^a *Exposição Grupo de Humoristas Portugueses em 1913* (Lisboa: Tipografia do Comércio, 1913), pp. 14-15.

___, “Caricatura de Fernando Pessoa”, *Poesía: revista ilustrada de información poética*, 41 (1994), p. 19.

___, “Carta de Almada Negreiros a José Pacheco”, *A Ideia Nacional*, 6 Abril 1916, p. 6.

___, “O Cinema é uma coisa e o teatro é outra: palestra pela Emissora Nacional com vários comentários intercalados posteriormente”, *Sudoeste: cadernos de Almada Negreiros*, Outubro 1935, pp. 13-19.

___, “Confidências”, in *O Surrealismo na poesia portuguesa*, ed. Natália Correia (Mem Martins: Europa-América, 1973), pp. 200-01.

___, “O Desenho: (conferencia de Almada Negreiros em Madrid)”, *A Ideia Nacional*, 8 Julho 1927, p. 4.

___, “O Desenho: (conferencia de Almada Negreiros em Madrid)”, *A Ideia Nacional*, 9 Julho 1927, p. 4.

___, *Desenhos animados, realidade imaginada* (Lisboa: Editorial Ática, 1938), p. 6.

___, “Uma Estrela do paiz visinho: 'La Argentinita' é uma artista verdadeira, saudavel e genial”, *Diário de Lisboa*, 17 Fevereiro 1925, p. 3.

___, “Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia”, *Revista de Portugal*, Janeiro 1939, pp. 162-74.

- ___, “Ilustraciones para versos de Guillaume Apollinaire, París, 10 de Junio de 1919”, *Poesía: revista ilustrada de información poética*, 41 (1994), p. 77.
- ___, *K4: o quadrado azul, poesia terminus, diz-se aqui o segredo do genio intransmissível* (Lisboa: [s. ed.], 1917; repr. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000).
- ___, *Manifestos e Conferências*, ed. Fernando Cabral Martins, et al (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006).
- ___, “Modernismo: conferencia realizada na festa de encerramento do II Salão d'Outono”, *Folha do Sado*, 19 Dezembro 1926, p. 3.
- ___, “A Nova ideia: Futurismo – vae realizar-se brevemente em Lisboa um espectáculo futurista”, *A Capital*, 20 Abril 1917, p. 2.
- ___, *Orpheu 1915-1965* (Lisboa: Ática, 1965).
- ___, *Pierrot e Arlequim: personagens de teatro* (Lisboa: Portugália, 1924).
- ___, “Prefácio ao livro de qualquer poeta”, *Revista Atlântico*, Outubro 1942, pp. 256-61.
- ___, “The Public on the Stage: One Act Play”, trad. Charles David Ley, *Adam: International Review*, 154-155 (1946), pp. 8-12.
- ___, “As Quatros manhãs”, *Sudoeste: cadernos de Almada Negreiros*, Novembro 1935, pp. 13-21.
- ___, “A Scena do odio”, *Contemporânea*, Janeiro 1923, Separata, pp. 1-8.
- ___, “Ultimatum futurista ás gerações portuguesas do Seculo XX”, *Portugal Futurista*, 1917 (repr. Lisboa: Contexto, 1981), pp. 36-38.
- Negreiros, José de Almada, e E.C., “Diga-nos a verdade: Almada Negreiros”, *Diário de Lisboa*, 28 Janeiro 1953, p. 9.
- Negreiros, Maria José Almada, *Conversas com Sarah Affonso*, 3.^a ed (Lisboa: Dom Quixote, 1993).
- Nelson, Zak, [s. tit.], in *One Life, 6 Words, What's Yours?: Six-Word Memoirs From*

- SMITH Magazine*, ed. Rachel Fershleiser e Larry Smith (Londres: Harper Press, 2008), p. 7.
- Nemésio, Vitorino, “Crítica: romance e novela”, *Revista de Portugal*, Abril 1938, pp. 450-56.
- Noronha, Eduardo de, ed., *Á Rédea solta: collecção de contos escolhidos, portugueses e estrangeiros* (Coimbra: França Amado, 1907).
- “Os Nossos concursos: o melhor conto”, *Contemporânea*, número espécime (1915), p. 3.
- “Obras dos colaboradores dêste numero”, *Orpheu: revista trimestral de literatura*, 1 (1915; repr. Lisboa: Contexto, 1994).
- Padrão, Maria da Glória, “Recessão crítica a 'A Cidade das palavras', de Ana Hatherly”, *Colóquio Letras*, 104-05 (1988), p. 157.
- Passos, Francisco da Silva, “Antiloquio”, *Catálogo exposição de caricaturas nos salões da Escola Internacional Rua da Emenda 53* (Lisboa: Papelaria Guedes, 1913), [s. p.].
- Pazos-Alonso, Cláudia, “Transatlantic Travel and Modernist Transformations: the singular case of *Apenas uma narrativa*”, in *Just a Story*, ed. Cláudia Pazos-Alonso e Bruno Silva Rodrigues, trad. Mariana de Gray Castro (Oxford: Aris & Philips, 2015). pp. 1-31.
- Pedro, António, *Apenas uma narrativa* (Lisboa: Minerva, 1942).
- ___, “Manifesto do I Salão dos Independentes”, in *Cancioneiro do I Salão dos Independentes* (Lisboa: [s. ed.], 1930), p. 32.
- ___, “Pequena informação a propósito de José de Almada Negreiros”, *Comércio do Porto*, 11 Agosto 1953, p. 6.
- ___, “Quais os livros que vale a pena ler? / Quais os livros que valeu a pena escrever?”, *Tetracórnio*, ed. José-Augusto França (Lisboa: [s. ed.], 1955), p. 73.

- _____, “Quase elogio do romance policial”, in *Tricórnio*, ed. José-Augusto França (Lisboa: [s. ed.], 1952), pp. 36-41.
- Pereira, José Carlos Seabra, “Rumos de narrativa breve pré-modernista”, *Forma Breve*, 2 (2004), pp. 45-58.
- Pessoa, Fernando, *Cartas a Armando Cortês* (Lisboa, Livros Horizonte, 1985).
- _____, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, ed. António Quadros (Mem Martins: Europa-América, 1986).
- _____, *A Estrada do esquecimento e outros contos*, ed. Ana Maria Freitas (Lisboa: Assírio & Alvim, 2015).
- _____, *Fernando Pessoa: o comércio e a publicidade*, ed. António Mega Ferreira (Lisboa: Cinevoz/Lusomedia, 1986).
- _____, *Ficção e teatro: O Banqueiro anarquista, novelas policiárias, O Marinheiro e outros*, ed. António Quadros (Mem Martins: Europa-América, 1986).
- _____, *Histórias de um raciocinador e o ensaio “História policial”*, ed. e trad. Ana Maria Freitas (Porto: Assírio & Alvim, 2012).
- _____, *O Mendigo e outros contos*, ed. Ana Maria Freitas (Lisboa: Assírio & Alvim, 2012).
- _____, “Na Floresta do alheamento”, *A Águia*, Agosto 1913, pp. 38-42.
- _____, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias* (Lisboa: Ática, [1967]).
- _____, *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (Lisboa: Ática, 1966).
- Petrus, ed., *Sarça erótica* (Porto: Arte e Cultura, [1959]).
- Philodemus, [s. tit.], in *The Greek Anthology*, ed. E. Capps, T. E. Page e W. H. D. Rouse, trad. W. R. Paton, 5 Vols (Londres: William Heinemann; Nova Iorque: G.P. Putnam's sons, 1916-1918).
- Pindella, Bernardo Pinheiro, *Azulejos* (Porto: Campos & Godinho, 1886).

- Pinto, Manuel de Sousa, “Uma Aventura de Dom Polichinelo”, *Ilustração Portuguesa*, 9 Fevereiro 1914, pp. 162-64.
- Pizarro, Jerónimo, e Sara Afonso Ferreira, “A Génese d'A Invenção do dia claro e o estabelecimento de 'Invention of the Bright Day’”, in *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*, ed. Jerónimo Pizarro (Lisboa: Texto, 2009), pp. 283-312.
- Plutarco, *Plutarch's Moralia Twenty Essays*, trad. Philemon Holland (Londres: J M Dent and Sons, 1912), p. 267.
- Poe, Edgar Allan, *The Choice Works of Edgar Allan Poe: Poems, Stories, Essays* (Londres: Chatto & Windus, 1902).
- ___, “The Philosophy of Composition”, *Graham's Magazine*, Abril 1846, pp. 163-67.
- ___, “Review of Twice-Told Tales”, *Graham's Magazine*, Maio 1842, pp. 298-300.
- ___, *William Wilson*, trad. Carlos Sequeira (Lisboa: Edições Delta, [1923]).
- Praga, Anthony, *23 Great Classics: Condensed For the Modern Reader* (Londres: Claud Morris Books, [1946]).
- ___, *Great Books Retold as Short Stories* (Londres: Lane Publications, [1933]).
- Pynn, Ross, ed., *100 contos curtos policiais* (Amadora: Ibis, 1963).
- ___, *108 contos da nova vaga policial* (Amadora: Ibis, 1964).
- Queiroz, Flávia Tebaldi Henriques de, “Conversas com o poeta: Sena entrevistado no Brasil”, in *Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas*, ed. Gilda Santos (Rio de Janeiro: 7Letras, 2006), pp. 26-32.
- Rato, Vanessa, “Três caligramas de Almada e a história de um amor falhado”, *Público*, 9 Julho 2006, pp. 40-41.
- Reckert, Stephen, e Helder Macedo, ed., *Do cancionero de amigo*, 3.^a ed (Lisboa: Assírio & Alvim, 1996).
- “Ridendo castigat...”, *A Sátira*, 1 Junho 1911, pp. 1-2.

- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, ed. André Guyaux (Paris: Gallimard, 2009).
- Rimbaud, Isabelle, “Rimbaud mystique”, *Le Mercure de France*, Junho 1914, pp. 699-713.
- Roas, David, “El microrrelato y la teoría de los géneros”, in *La Era de la brevedad. El Microrrelato hispánico*, ed. Irene Andres-Suárez e Antonio Rivas (Palencia: Menoscuarto, 2008), pp. 47-76.
- Rognoni, Angelo, “Hamlet (devaluation synthétique)”, in *Théâtre futuriste italien*, ed. Giovanni Lista, trad. Giovanni Lista e Claude Minot, 2 vols (Lousanne: La Cité-L'Age d'homme, 1976).
- Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. Manuela Parreira da Silva (Lisboa: Assírio & Alvim, 2001).
- _____, *A Confissão de Lucio* (Lisboa: [s. ed.], 1914, repr. [s. loc.]: A Bela e o Monstro, 2013).
- _____, “O Fixador de instantes”, *A Águia*, Agosto 1913, pp. 47-54.
- _____, “Rodopio”, *Ilustração Portuguesa*, 29 Dezembro 1913, p. 758.
- _____, *Verso e prosa*, ed. Fernando Cabral Martins (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010).
- Saa, Mário, “Mário: o breve”, *Contemporânea*, Julho 1922, pp. 105-08.
- _____, *Poesia e alguma prosa*, ed. João Rui de Sousa (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006).
- Sampaio, Albino Forjaz de, ed., *As Melhores páginas da literatura portuguesa: prosadores* (Lisboa: Livraria Popular, 1932).
- Sapega, Ellen W., *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925* (Lisboa: ICALP, 1992).
- Saraiva, Arnaldo, “Incidências francesas no Modernismo Português”, in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France: actes du colloque, Paris, 11-16*

- octobre 1982 (Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1983), pp. 545-57.
- Saunders, George, [s. tit.], in *One Life, 6 Words, What's Yours?: Six-Word Memoirs From SMITH Magazine*, ed. Rachel Fershleiser e Larry Smith (Londres: Harper press, 2008), p. 112.
- Schopenhauer, Arthur, *The Art of Literature*, trad. T. Bailey Saunders (Mineola, Nova Iorque: Dover Publications, 2004), p. 24.
- Sena, Jorge de, ed., *Líricas portuguesas*, 3.^a série (Lisboa: Portugália, 1958).
- _____, “Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena”, *Invenção*, 2 (1962), pp. 73-74.
- Serna, Ramón Gómez de la, “Greguerias”, *Acção*, 3 Outubro 1936, p. 7.
- _____, *Greguerías*, trad. Jorge Silva Melo (Lisboa: Assírio & Alvim, 1998).
- _____, “Nuevo muestrario-verano 1922”, *Contemporânea*, Julho 1922, pp. 132-35.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, ed. G. R. Hibbard (Oxford: Oxford University Press, 1987).
- Silva, Celina, *Almada Negreiros: a busca de uma poética de ingenuidade* (Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1994).
- Simões, João Gaspar, ed., *Contos ingleses* (Lisboa: Sírius, 1942).
- Simões, Nuno, “A Torre”, *Ilustração Portuguesa*, 10 Novembro 1913, pp. 528-30.
- Sousa, Ernesto de, *Maternidade: 26 desenhos de Almada Negreiros* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [1983]).
- Sousa, Maria Leonor Machado de, “Poe in Portugal”, in *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities* (Iowa City: University of Iowa Press, 1999), pp. 115-20.
- Stein, Gertrude, *Composition as Explanation* (Londres: Hogarth Press, 1926).
- _____, *Look At Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1911-45*, ed. Patricia Meyerowitz (Hamondsworth: Penguin Books, 1967).

- _____, *Narration: Four Lectures* (Chicago: University of Chicago Press, 1935).
- Steiner, George, *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Re-definition of Culture*, 2ª ed (Londres: Faber & Faber, 1974).
- _____, *Language and Silence: Essays 1958-1966* (Londres: Faber, 1967).
- Suzuki, Daisetz Teitaro, *An Introduction to Zen Buddhism* (Nova Iorque: Philosophical Library, 1949).
- Tavares, Gonçalo M., *Short movies* (Lisboa: Caminho, 2011).
- Theodor, Erwin, “A Forma do romance moderno: reflexo de experiências colectivas”, *Colóquio Letras*, 2 (1971), pp. 5-13.
- Tolentino, Eliana da Conceição, *Literatura portuguesa no “Suplemento Literário do Minas Gerais”: relações Brasil/Portugal*, Tese de doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- “Uma recita do 'Orpheu!': entre outras produções scenicas pensam em representar um 'drama dinâmico'...” , *A Capital*, 5 Julho 1915, p. 2.
- Valbuena, Leticia, *Una Aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*, Tese de doutoramento, Universidade de Valladolid, 2012.
- Valery, Paul, *Tel Quel*, 30.ª ed., 2 vols ([s. loc.]: Galimard, 1930; repr. [1948]).
- Valle, Adriano del, “Haikais”, *Contemporânea*, Outubro 1922, p. 25.
- _____, “Isaac del Vando-Villar en siete colores: prólogo para el libro 'La Sombrilla japonesa’”, *Contemporânea*, Março 1924, pp. 14-15.
- Varela, Ângela, *Configurações do poema em prosa: de “notas marginais” de Eça ao Livro do Desassossego de Pessoa* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011).
- Vaz, Carmo, ed., *Contos ingleses modernos* (Lisboa: Gleba, [1945]).
- Vicente, António Pedro, *Almada Negreiros: 5 anos em Madrid* (Lisboa: Fundação

- Calouste Gulbenkian, 1985).
- Vicente, Gil, *As Obras de Gil Vicente*, 2 vols (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002).
- Voltaire, *Poèmes et discours en vers de Voltaire* (Paris: Ménard et Desenne-fils, 1822).
- Vouilloux, Bernard, *La Peinture dans le texte, XVIIIe-XXe siècles* (Paris: CNRS, 1994).
- Wilder, Thornton, *Four in America* (New Haven: Yale University Press, 1947).
- Woolf, Virginia, *A Writer's Diary: Being Extracts From the Diary of Virginia Woolf*, ed. Leonard Woolf (Londres: Hogarth Press, 1953).
- Wright, Dale S., “Introduction: The Concept of Classic Literature in Zen Buddhism”, in *Zen Classics: Formative Texts in the History of Zen Buddhism*, ed. Steven Heine e Dale S. Wright (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 3-14.
- Zenith, Richard, “Alberto Caeiro as Zen Heteronym”, *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 3 (1999), pp. 101-09.
- _____, “Inéditos de um outro espólio”, *Revista Ler*, Março 2009, pp. 43-47.

Fontes electrónicas

- “About 3MT®”, <<http://threeminutethesis.org/index.html?page=191537&pid=193447>> [consultado 17 Abril 2015].
- “About *i* Newspaper”, <<http://www.i-subscription.co.uk>> [consultado 3 Maio 2014].
- Aleksandrov, Grigori e Sergei M. Eisenstein, “Sentimental Romance”, <<http://www.imdb.com/title/tt0021312/>> [consultado 17 Julho 2015].
- Aniello, Barbara, *A Casa da Rua de Alcolena: história, mistério, símbolo* <<http://www.casadaruadealcolena.blogspot.pt>> [consultado 22 Janeiro 2014].
- Brin, David, [s. tit.], *Wired Magazine*, Novembro 2006, <<http://archive.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>> [consultado 1 Maio

2014].

Catarino, António, “Feira do Livro do Porto: um debate sobre Microficção”, 10 Junho 2009, <<http://derivadaspalavras.blogspot.pt/2009/06/hoje-decorreu-um-debate-sobre.html>> [consultado 14 Abril 2014].

Delgado, Antonio Sáez, “A Recepção de Almada Negreiros em Espanha”, *Revista de História da Arte*, 2 (2015), <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>> [consultado 31 Julho 2015], pp. 52-61.

“Dénouement”, *Life*, 16 Junho 1921, <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015018600513;view=1up;seq=884>> [consultado 10 Março 2015].

Ene, Luís, “Minguante – suspensão criogénica”, <<http://luis-ene.blogspot.pt/p/minguante-suspensao-criogenica.html>> [consultado 23 Abril 2014].

_____, “A Microficção em Portugal, um género bastardo?”, <<http://luis-ene.blogspot.pt/p/microficcao-em-portugal-um-genero.html>> [consultado 20 Abril 2014].

“Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura”, <<http://acervoharoldodecampos.phlnet.com.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl81.xis&cipar=phl81.cip&lang=por>> [consultado 15 Março 2015].

“For Sale, Baby Shoes, Never Worn” <<http://quoteinvestigator.com/2013/01/28/baby-shoes/>> [consultado 17 Junho 2015].

Forma Breve, <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/issue/archive>> [consultado 2 Junho 2015].

Homes, A. M., “Micr-O Fiction: 8 Provocative Writers Tell Us a Story in 300 Words or Less”, *O, The Oprah Magazine*, Julho 2006, <<http://www.oprah.com/omagazine/Micro-Fiction-Short-Stories-from-Famous-Writers>> [consultado 18 Dezembro 2014].

- _Lagmanovich, David, “Hasta una teoría del microrrelato hispanoamericano”, *Revista interamericana de bibliografía (RIB)*, 1-4 (1996),
<http://www.educoas.org/porta/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx
> [consultado 1 Março 2012].
- “El mejor microrrelato del año, en 'La Ventana'”,
<http://cadenaser.com/programa/2014/07/09/la_ventana/1404861428_850215.html>
[consultado 14 Dezembro 2014].
- “Micro bailes”, <<http://www.ptpac.com/recursos/20100515141717.pdf>> [consultado 5
Dezembro 2014].
- “Minifiction or the short short story in the classroom”,
<<https://www.teachingenglish.org.uk/blogs/georginahudson/minifiction-or-short-short-story-classroom>>, [consultado 17 Julho 2015].
- “Morning Sun”, <<http://www.culturgest.pt/arquivo/2012/03-15-01-morningsun.html>>
[consultado 14 Abril 2014].
- Oliveira, Leonor de, “Os 'Quadrantes' de Almada: do escândalo à musealização”,
Revista de História da Arte, 2 (2015),
<<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>> [consultado 31 Julho 2015], pp.
255-68.
- Onishi, Norimitsu, “Thumbs Race as Japan’s Best Sellers Go Cellular”, *The New York Times*, 20 Janeiro 2008,
<http://www.nytimes.com/2008/01/20/world/asia/20japan.html?pagewanted=all&_r=1&> [consultado 8 Março 2011].
- “Our organization”, <<http://www.ted.com/about/our-organization>> [consultado 18 Abril
2015].
- Park, Hollie, “Teaching Flash Fiction”,

- <<http://english.illinoisstate.edu/rlbroad/archive/teaching/studentpubs/WriteGooder/Park.pdf>> [consultado 24 Abril 2014].
- Pires, Paulo, ed., *Nanoescritas, antologia de micro-ficção portuguesa: 24 vozes para 24 cigarros...* <http://issuu.com/esteoficiodepoeta/docs/antologia_nanoescritas> [consultado 14 Abril 2014].
- “Quiénes somos”, <<http://microteatromadrid.es/quienes-somos/>> [consultado 15 Março 2014].
- “A Reinvenção da linguagem em Gertrude Stein”, *Sibila: revista poesia e critica literária*, 18 Março 2009, <<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-reinvencao-da-linguagem-em-gertrude-stein/2265>> [consultado 12 Fevereiro 2012], par. 30.
- “Rotura”, <<https://www.youtube.com/watch?v=eghPc-w85f8>> [consultado 8 Abril 2014].
- “Tavira recebe curso breve de nova literatura portuguesa: poesia e microficção”, *Sul informação*, 8 Outubro 2012, <<http://www.sulinformacao.pt/2012/10/tavira-recebe-curso-breve-de-nova-literatura-portuguesa-poesia-e-microficcao>> [consultado 24 Abril 2014].
- “O Teatro rápido”, <<http://teatrorapido.blogspot.pt/p/sobre-o-tr.html>> [consultado 15 Março 2014].
- Valença, Francisco, “Caricatura de Dr. Joaquim Mando”, <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=287068&EntSep=2#gotoPosition>> [consultado 23 Janeiro 2015].
- “A Vida breve”, <<http://www.rtp.pt/programa/radio/p5603>> [consultado 2 Janeiro 2015].
- “Voltaire, 1694-1778”, <<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/aut/V/voltaire.htm>> [consultado 15 Abril 2015].

“Welcome to the Bridport Prize”, <<https://www.bridportprize.org.uk/>> [consultado 15
Abril 2014].

Testemunhos inéditos

Email de Ana Hatherly para Bruno Silva Rodrigues, 28 Janeiro 2012.