

A fada dos olhos grandes: proporção inversa nos “Fragmentos” de Almada Negreiros

The fairy with big eyes: inverse proportion in the “Fragments” of Almada Negreiros



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutía

Artículo recibido:

Enero 2021

Artículo aceptado:

Abril 2021

Número 9, pp. 13-30

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n9a2>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo

licencia Creative Commons:

Reconocimiento-No

Comercial-Sin Derivadas

CC-BY-NC-ND

Amândio REIS

Universidade de Lisboa

amandiopreis@gmail.com

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8285-6878>

RESUMO

Este estudo propõe uma primeira leitura do conjunto dos sete “Fragmentos” narrativos de Almada Negreiros, publicado apenas em 2002 na coleção das suas *Ficções*. Descentrando a atenção oferecida aos textos mais proeminentes e debatidos da obra do autor, adopta-se uma abordagem mista que combina, por um lado, uma revisão dos filões principais da crítica do fragmento e das formas breves, e, por outro lado, uma leitura próxima dos textos aqui considerados. Analisando a criação de seres e objectos textuais ao longo destas ficções fragmentárias, conclui-se que a proporção inversa – mais do que a lacuna ou a elipse habitualmente invocadas – é o conceito primordial na ideia de fragmento para Almada. Este conceito é alegorizado naqueles seres e objectos metaliterários enquanto figura e *performance*, isto é, demonstração em acto, da sua própria teoria e, por extensão, da teoria da ficção do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Almada Negreiros (José Maria de); autoficção; fragmento; literatura portuguesa (século XX); metatextualidade; microficção; modernismo, narrativa breve; prosa poética.

ABSTRACT

This study proposes a first reading of the group of seven narrative “Fragments” by Almada Negreiros, published only in 2002 in his collected *Fictions*. Decentering the attention given to more prominent and well-discussed works in the author’s oeuvre, a mixed approach is adopted, combining, on the one hand, a review of the main trends of fragment and short fiction criticism, and, on the other, a close reading of the texts under consideration. By analyzing the creation of textual beings and objects throughout these fragmentary fictions, we conclude that inverse proportion – more than the gap or the ellipse commonly invoked – is the primordial concept in the idea of fragment for Almada. This concept is allegorized in those metaliterary beings and objects as figure and performance, that is, as a demonstration in action, of its own theory and, by extension, of the author’s theory of fiction.

KEYWORDS: Almada Negreiros (José Maria de); autofiction; fragment; Portuguese literature (20th century); metatextuality; microfiction; modernism; poetic prose; short fiction.

1 Introdução: fragmentos ou fragmentos

A globalidade da obra heterogénea de José Maria de Almada Negreiros – e, no seio desta, em particular, a sua escrita de molde narrativo – tem sido muitas vezes associada por comentadores e estudiosos, com mais ou menos pertinência, com maior ou menor rigor onomástico (ou seja, quer em sentido próprio, quer em sentido alegórico), a uma ideia de fragmentariedade. Na maior parte das ocorrências, esta ideia tem como base, e visa expressar, o desafio da multiplicidade de formas, géneros, modos e, por vezes, até, *media*, colocado à leitora ou ao leitor de Almada perante textos difíceis de categorizar. Ou seja, tornou-se um lugar-comum da crítica, com pontuais e oportunas remissões para a fundação romântica da “estética do fragmento” afirmar-se que, na obra plurifacetada deste poeta de ofícios múltiplos, o *indefinível é fragmentário*, fazendo-se equivaler estes dois termos. Esta ideia, alicerçada na “mistura” original e no “amorfismo” dos géneros (Allport, 2012: 399), embora seja debatível, quase nunca é debatida com as devidas cautelas por quem, ao abrigo de uma “tendência para a metaforização” (Susini-Anastopoulos, 1997: 16-21), depressa lhe faz referência.

Assim, por exemplo, os textos de prosa poética de *A Invenção do dia claro* são muitas vezes designados “fragmentos”, reconhecendo-se também em outras ficções e no romance *Nome de Guerra* os sinais de uma “fragmentação” estética e existencial própria das correntes modernistas. A este respeito, e na tentativa de extrair um sentido coerente da dispersão criativa de Almada, Elizabeth Dias Martins – recorrendo assim a um dos mais paradigmáticos sentidos alegóricos do uso corrente do termo *fragmento* – refere-se à sua obra completa como um todo e às partes desta como peças, concluindo que: “No caso do *puzzle* almadiano, a figura central composta após a junção dos fragmentos é da unidade do homem dentro de uma moldura complementar” (2014: 213). Já com um enfoque maior sobre os processos da composição textual propriamente dita, Celina Silva apresentou a fragmentação como uma das operações e “práticas de transgenerecidade” de Almada, a par da “transestilização,” da “excisão,” da “adição” e do “reagrupamento” (2012: 189). Ellen Sapega, por seu turno, havia antes reconhecido no experimentalismo narrativo de Almada o objectivo do autor de “inserir o seu «eu» individual num mundo caracterizado pela fragmentariedade da experiência moderna” (1992: 111).

Como sinal dos tempos ou como característica própria, a conformar uma “forma/conteúdo” [fragmento] ou, antes, um “estilo” [fragmentário] (ver Elias, 2004: 27), numa acepção mais metafórica e filosófica ou mais técnica e poetológica, a dimensão fractal da escrita de Almada Negreiros ganha um sentido particular e torna-se verdadeiramente produtiva no confronto directo com os textos do autor, e, em especial, como este estudo procurará demonstrar, com o conjunto de composições que, no seio da sua obra vasta e diversa, se inserem “acidentalmente”, e, logo, *de facto* – digamos assim, por oposição à ideia de “ruína artificial” ou “planeada” (12) – na forma do fragmento.

Com a excepção de “O Pai”, reproduzido em fac-símile, e em editado, na revista *Colóquio/Letras* de Julho-Dezembro de 1998, todos estes textos permaneceram inéditos e vieram a lume em 2002, na colectânea *Ficções*, o segundo volume da *Obra literária de José de Almada Negreiros*, da Assírio & Alvim, que, como esclarece Celina Silva na sua revisão da complexa história da publicação da obra escrita do autor, “resulta de um reagrupamento de narrativas ou protonarrativas curtas acabadas ou fragmentárias,

inéditas ou impressas de proveniência diversa” (2012: 190). É ocupando o último lugar nesta reunião de ficções multiformes, enquanto apresentação ao mundo dos derradeiros espécimes da criação narrativa de Almada, ou dos vestígios destes, e perfazendo no total pouco mais de uma dezena de páginas, que encontramos a secção de sete “Fragmentos”, sobre os quais até à data não se escreveu e sobre os quais me debruçarei a seguir.

Antes, porém, há que notar que, na sequência dos pontos introdutórios expostos aqui, o objectivo deste estudo não é atribuir aos textos fragmentários de Almada uma valorização desproporcional àquela que o estado em que foram deixados lhes merece, e tampouco, em alternativa, utilizá-los como meros acessórios na leitura de outras obras, mais ou menos completas, com as quais alguns deles se possam relacionar. Na verdade, estes textos, que entre as várias possibilidades do fragmento literário se inserem – com margem para discussão – na categoria do “inacabado”, suscitam um problema prévio de leitura que talvez se possa resumir nesta pergunta dual: como pode o leitor ou crítico posicionar-se entre o que Cesare Segre designa, por um lado, “una extensa intervención de la imaginación interpretativa”, e, por outro, a “estética de la nostalgia” que, mesmo para fragmentos que não resultam de perda ou destruição mas, como neste caso, de certo ou suscitado inacabamento, “crea el *pathos* de la ausencia” (2001: 13-4)?

Assim, procurando um equilíbrio entre a atitude imaginativa e a arqueológica – no fundo, baseadas na mesma coisa e voltadas para o mesmo fim, isto é, o contributo de um intérprete que *reconstrói* –, avançarei por uma terceira opção. Proponho interpretar estes textos fragmentários em si mesmos, mas menos por aquilo que eles são do que por aquilo que eles fazem enquanto artefactos literários. Para isso, tentarei reenquadrá-los simultaneamente, num esforço conceptual que acompanhará o hermenêutico, no âmbito da forma breve e do espaço que ela ocupa nas explorações ficcionais de Almada. Como tal, evitarei, por um lado, ver estes textos como a versão mínima e a projecção de obras mais extensas cuja configuração “total” poderíamos apenas especular, e, por outro lado, entrever neles uma estabilização e um acabamento do sentido que até o mais cauteloso estudante da literatura se habituou a sugerir, ou, pelo menos, a buscar, mas que eles não possuem. Ou seja, na leitura próxima dos textos que apresentarei adiante, procurarei ter em conta, para além do problema de fundo de “uma matéria textual cambiante, estranha, que trabalha com os limites, isto é, que os alarga e subtiliza” (Martins, 2002: 224), as condicionantes impostas pelo desafio adicional de interpretar aquilo que, numa aparente tautologia, desta “matéria” já fragmentada ainda *sobra* de fragmentário.

2 O problema de habitação das formas breves

Uma destas condicionantes – por meio da qual desenvolverei um tópico anunciado nos parágrafos anteriores – é, certamente, o contexto de publicação destes textos, e a forma como ele os prepara, ao mesmo tempo que prepara os seus receptores, para *uma* leitura.

Ao contrário do que acontece, em termos gerais, com o romance, por convenção mais insulado na sua forma totalizadora e existência monolítica, pelo menos, desde que, há várias décadas, se dissociou da publicação em fascículos ou folhetins, os exemplares heterogéneos homologados sob a designação global de narrativa breve (na terminologia inglesa, *short fiction*) são, desde o seu moderno ressurgimento na cultura de imprensa do último quartel do século XIX,¹ coabitantes naturais de territórios partilhados: jornais,

¹ Em *Short Stories and Short Fictions*, Clare Hanson aborda este momento-chave na história da narrativa breve em que revistas baratas se tornaram, com o alarme de alguns perante o que havia de conduzir decerto a uma degeneração da literatura, o veículo principal da sua difusão. Mas Hanson sublinha, precisamente, o potencial criativo da associação entre genericidade e mercado (e políticas de leitura), esclarecendo: “In the long run, however, it could be argued that the expansion of the 1880s had a beneficial effect on the «literary» periodical, for it forced it to become

revistas, antologias, *websites*, manuais, colectâneas, etc. Por conseguinte, a importância flagrante do habitat no ecossistema da narrativa curta fez com que ele se tornasse um dos filões mais produtivos na sua história crítica – com grandes desenvolvimentos no estado actual desta disciplina, atentos a meios e formatos de publicação emergentes –, independentemente das suas manifestações, da novela ao microconto, passando pelos objectos diversos que respondem ao nome de “fragmento”.

Tendo em conta o seu carácter naturalmente disperso, antologizável, enxertável, colectável, dúctil em sentido material e conceptual (como provam aqueles textos que vemos coligidos alternativamente em volumes de poemas em prosa, contos ou poesia), a narrativa breve é particularmente sensível aos “mecanismos de unidad y fragmentación” que subjazem, segundo Lauro Zavala, às “*estrategias de serialidad*” (2006: 49). E, tal como Zavala sugere um pouco antes no mesmo estudo, esta inclinação das formas breves para uma convivência no seio da qual o que aqui chamo *dispositio* – e que Zavala descreve como “la compilación de cuentos, minificciones, capítulos o fragmentos de uno o varios textos que son reorganizados para producir proyectos editoriales específicos” (47-8) – ganha um destaque fundamental e está intimamente relacionada com o próprio acto de leitura enquanto instância geradora de significados e articulações. Este acto submete o texto – como é, segundo Ricard Ripoll, característica da modernidade – aos liames do *desejo*: “cette présence du lecteur comme agent productif du sens” (2006: 17). Mas, a juntar a esta ideia, o *problema de habitação* que a narrativa breve coloca no campo da publicação reflecte, em boa verdade, um problema interno de correlação entre o uno e o múltiplo, ou o “fechado” e o “aberto”, que, no caso do fragmento, diz Françoise Susini-Anastopoulos, atinge uma candência particular. Retomando reverberações conceptuais da abordagem de Umberto Eco à obra literária, a estudiosa nota que:

En dépit de son caractère forcément relatif, tant elle est difficile à cerner au niveau des textes, cette opposition entre l’ouvert et le fermé est sans doute l’une des moins artificielles que l’on puisse établir. En effet, elle touche à la source même de l’ambiguïté de la pratique fragmentaire: alors que la brève séquence textuelle en prose, quelque soit le nom qu’elle porte, tend tout entière à l’ouverture et au dépassement de la clôture formelle et thématique de la maxime moraliste (...). L’ouvert et le fermé sont donc bien deux des pôles entre lesquels cette forme d’écriture, littéralement hantée par le spectre de la fermeture, ne cesse d’être ballottée et de se déchirer. (1997: 33)

O movimento “baloizante” com que Susini-Anastopoulos ilustra a dilaceração sistémica do fragmento, assombrado, e/ou, dir-se-ia, constituído, pela relação com os seus opostos (a totalidade, a diluição, a síndrome da obra completa), dá conta do que parece ser uma co-dependência reforçada entre continente e conteúdo quando se fala da narrativa curta e do fragmento definido como *parte*. Neste sentido, e como vimos, antes, com Zavala, a actuação significativa do contexto leva a uma multiplicação dos ângulos de leitura em torno do que enquadra o texto breve: paratexto, índices, vizinhanças, sinais genológicos, contiguidade e divergência temáticas, elementos estilísticos e lexicais. Mas, nesta ideia comum elaborada com ênfases e vocabulários distintos, nenhum destes dois teóricos do fragmento sopesa o papel bilateral de outro interveniente: o editor. Portanto, encarando a secção de “Fragmentos”, nas *Ficções* de Almada, como uma declinação do que Robert

more specialised, and to take greater risks in terms of content. Editors began to cultivate specific reading publics and in this we can see the beginnings of the association between literary innovation and specialised coterie magazines which has persisted to this day” (1985: 11).

M. Luscher chama *livro aberto* e define como “arranged sequence” (a recolha ou o ciclo textual não arquitectados pelo autor [1989: 161]), atentarei, no capítulo que se segue, no modo como os conceitos sinónimos ou adjacentes de “arranjo” (*dispositio*), “ciclicidade” (Luscher) ou “serialidade” (Zavala) constroem unidade e sentido.

3 O que une o que separa

Seria provavelmente excessivo ver “Fragmentos” como um caso muito desenvolvido do que, na academia francófona, em especial, há alguns anos se conhece como a poética da colecção ou da *recolha*.² Porém, vários factores essenciais – a começar pelo título dado à secção, tão empírico como temático e, por extensão, teórico pela forma como afecta a concepção da genericidade dos textos – não deixam de inserir este conjunto de escritos numa “*machine textuelle*” capaz de produzir “patterns of interaction which characterize the *recueil* from a reader-oriented perspective” (D’hoker e Bossche, 2014: 12). Ou seja, creio que assistimos na última parte de *Ficções* a um exemplo mínimo, mas decerto não irrelevante, da “sequência” editorial, para regressar aos termos do ensaio de Luscher, no exercício pleno das suas “pattern-making faculties, [...] interposing yet another layer of critical interpretation between the reader and the stories” (1989: 161).

Parece seguro considerar que, quando se referem, no universo das formas breves, aos “padrões de interacção” da colecção e às capacidades do volume organizado por um editor ou vários editores de “criar padrões”, nem Luscher nem D’hoker e Bossche estão a pensar numa *padronização* ao estilo industrial da escrita breve – ainda que haja, por vezes, alguma mecanicidade na maneira como, comercialmente falando (e não só), ela é compilada e etiquetada. Pelo contrário, pensarão nas linhas de contiguidade por que ela se norteia a partir da forma do livro (e de outras) numa associação íntima entre materialidade, ou os contornos da escrita e da publicação, e género literário, ou os parâmetros temáticos e estéticos. Uma ilustração mais evidente a) deste cruzamento, b) da maneira como ele opera, sub-repticiamente, na estipulação de limites de leitura e interpretabilidade, e c) da sua transversalidade em relação a formas e géneros, é a presença habitual, nas livrarias, de colecções de “contos fantásticos” ou de “histórias de fantasmas”, do mesmo autor ou de vários autores, bem como de antologias de formas breves baseadas em critérios geolinguísticos, como sejam *The Oxford handbook of English short stories* (Oxford U. Press, organizado por A. S. Byatt em 1998) ou *Embragai-vos: antologia de poemas em prosa de autores franceses* (Flop, organizada por Regina Guimarães em 2020). O facto de os dois exemplos concretos que ofereço se referirem a volumes concebidos por duas escritoras reforça apenas a ideia de que pode existir um horizonte criativo, ou “poético”, no próprio acto de recolha e apresentação dos textos, que se coordena, ainda, com o acto de interpretação em que ele mesmo consiste e o efeito de leitura que visa criar.

A respeito deste último assunto, e em relação à compilação dos “Fragmentos” de Almada Negreiros no livro editado por Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos, sobressaem dois aspectos. Por um lado, estes aspectos vêm juntar-se à já referida posição final dos textos, sugestiva do seu lugar conclusivo no todo da produção ficcional do autor (o que permite que os vejamos, consoante a perspectiva, como um apêndice, último estertor, ou um remate final, brilhante cauda do cometa). Por

² Vejam-se, como exemplos maiores desta tendência, o número especial sobre “Poétiques du recueil”, organizado por François Dumont, na revista *Études Littéraires* (vol. 30, n.º 2, 1998), bem como o n.º 12 de *Interférences Littéraires* (2014), dedicado a “Cycles, Recueils, Macrotxts”, e, mais recentemente, o dossier em torno de “The Short Story in Context” no *Journal of the Short Story in English/Les Cahiers de la nouvelle* (n.º 71, 2018).

outro lado, eles somam-se ao título unificador de “Fragmentos”, que responde, por sua vez, à designação proto-genérica de *Ficções*: nome do macrotexto do qual esta secção é um compartimento e em cuja constituição, portanto, ela toma parte. No entanto, até esta designação abarcante, aparentemente simples, oferece, como se lê no posfácio da obra e se abordará em seguida, várias dificuldades de partida (ver Martins, 2002: 222).

O primeiro dos aspectos adicionais relacionados com a edição dos fragmentos é a sua intitulação. Mais concretamente, sobressai a opção de nomear os quatro textos sem título a partir das frases de abertura, como aos poemas sem título se faz com o primeiro verso, permitindo assim a sua identificação num índice que é, ao mesmo tempo, proposta de ordenação e roteiro de leitura. Assim, se os restantes fragmentos se intitulam, por intenção do autor, a partir da forma típica do sintagma nominal referente ao protagonista ou à personagem central (“O caçador”, “A história autêntica da fada louca” e “O pai”), estes outros enfatizam, por meio da oração inicial promovida à posição de título pelos editores, o investimento de Almada nos processos instauradores da ficção. Ao jeito de *era uma vez*, denuncia-se o jogo que nestes textos se repete, e que se prende com a auto-consciência do acto da ficção (um tanto ou quanto paródica, como é apanágio do autor e do seu ludismo especificamente reflexivo). Este jogo tem como peça-chave o verbo (em sentido literal: *fazer, acontecer, haver, lembrar*) capaz de conceber pela dicção, como é próprio da narrativa e da sua lógica convencional do evento experienciado por algo ou alguém num espaço-tempo, uma temporalidade alternativa ou factícia, de faz-de-conta: “A primeira coisa que ela fez”, “Esta história aconteceu num país”, “Havia já alguns séculos”, “As primeiras palavras que se lembra”. Vemos, assim, que é precisamente ao reproduzir os lugares-comuns do *storytelling* que, em vez de perseguir a verosimilhança de que eles são zeladores, Almada exhibe todo o fulgor do seu anti-convencionalismo.

O segundo aspecto prende-se já com o anexo das “Notas”, no qual se identifica a proveniência, as características mais salientes e o estado das fontes textuais para todo o volume. Aqui, não só aprendemos que todos estes textos ficaram inéditos à excepção do último, reproduzido postumamente, como também que não existe indicação de data para nenhum deles. Assim, não é claro se a sequência sugerida pelos editores é aleatória ou ditada por uma tentativa de continuidade ou “ciclicidade”, que, de qualquer maneira, é inevitavelmente produzida pela forma do livro. Em todo o caso, a rarefacção dos sinais extrínsecos que nos ajudam, habitualmente, a armar a leitura de um texto literário de acordo com um quadro de informação apriorística e de expectativas que dela decorrem significa, simplesmente, que, no geral, não sabemos, restando-nos apenas tentar inferir, com que fases da prosa de Almada Negreiros estes textos dialogam, e que espaços eles ocupam entre os escritos de Vanguarda dos anos 1910 (a começar com a publicação da série “Frisos”, na *Orpheu* 1) e a sua “diluição modernista” nas décadas de 1920 e 1930 (Martins, 2002: 222), na qual assistimos ao aparecimento de *A Invenção do dia claro* (1921) e *Nome de Guerra* (publicado em 1938, mas escrito em 1925).

Na verdade, se contemplarmos os “Fragmentos” para além da coerência editorial e formal com que eles são apresentados no interior de *Ficções*, vemos que a fractalidade e as ramificações multiformes da “História autêntica da fada louca” – reverberação do poema “O menino d’olhos de gigante” – e de “O caçador” – que, como lembra Cabral Martins, corresponde ao “esboço em ficção de uma ideia desenvolvida em dois poemas com o mesmo título, um em português e outro em castelhano” (2002: 222)³ – ilustram a complexa, se não infrutífera, tarefa de discernir o que une ou o que separa estes textos, quer entre si, quer em relação a outras regiões da prosa e da poesia, da expressão escrita

³ Ver “O menino d’olhos de gigante”, “O caçador” e “El cazador” (Negreiros, 2017: 100, 118 e 216).

e plástica (e multilingue), de Almada, sublinhando que “se tende neste universo para um arqui-género, o da *poiesis* no sentido mais geral e mais antigo” (222).

Porém, na medida em que são recursos que contribuem para a organização de matéria literária dispersa, tanto os títulos quanto as “Notas” – ferramentas utilizadas, digamos, numa cosmética textual – oferecem pistas, sob a forma de termos, fórmulas ou até informações e lacunas, para a consideração de dois vectores, aferíveis já num confronto directo com os textos, que me parecem essenciais para a compreensão mais profunda e particular dos fragmentos de Almada, bem como para a compreensão do restante *corpus* da ficção fragmentária do autor nas suas possíveis relações com estes. Refiro-me, então, à fragmentação da metatextualidade e à fragmentariedade da autoficção.

É certo que estes dois tópicos atravessam em medida variável quase toda a ficção de Almada, estendendo-se, ainda, para além da sua obra escrita, e assim abrangendo um território impossível de analisar nesta breve reflexão. No entanto, as especificidades da materialidade do “fragmento” (no sentido da sua materialização como segmento textual e das condições de fixação e reprodução desse segmento), aliadas às facetas a um tempo narratológicas e poetológicas da sua natureza híbrida, capaz de fazer convergir, numa só forma condensada e harmónica, a lacunaridade da poesia e a sequencialidade lógico-gramatical da prosa, fazem dele o terreno ideal para a exploração daqueles tópicos e, por isso, um ponto de vista privilegiado, a partir do qual talvez seja possível re-perspectivar o seu desenvolvimento noutros contextos.

Porém, a convicção na importância crítica destes textos, até agora negligenciada, baseia-se ainda em dois princípios que vemos discutidos na bibliografia escrita em torno da narrativa breve e, mais concretamente, de textos curtos de “prosa poética” (expressão mista com que a crítica de Almada descreve também, unanimemente, toda a obra escrita do autor, de pendor mais ou menos ficcional), e os quais creio que se aplicam com clara adequação às composições aqui em apreço. Assim, por um lado, estes textos apresentam um desafio especial na abordagem da *metatextualidade* em Almada porque, enquanto derivações modernistas e informes, ou, melhor dizendo, inconformes, do fragmento, tal como conceptualizado no Romantismo e posto em prática desde muito antes, os vemos reformular “literary-aesthetic boundaries” com o objectivo e o efeito de “metonymically explore incompleteness” (Atherton e Hetherington, 2016: 22). Por outro lado, merecem ser avaliados como paradigmáticos da *autoficção* de Almada por, ao usarem marcadores autobiográficos, se inserirem ainda num lugar intersticial de registos literários em que se podem associar tanto a um narrador quanto a um “eu” poético, levando à sobreposição problemática de vocação narrativa e voz lírica, a qual, por sua vez, conduz a perguntas difíceis de responder, mas prementes em obras de cariz fragmentário, poético e também prosaico, sobre “quem” ou “o que” fala no texto (Kjerkegaard, 2014: 188).

4 A fragmentação da metatextualidade

Em *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade*, Celina Silva sintetiza a ideia de *arte como acção*, que, em Almada, se parece transferir da sua actividade como artista plástico e *performer* para um princípio constitutivo da escrita, do seguinte modo:

A perene *performance* que a obra de Almada constitui, lúdica, experimental, gnómica e metatextual, dá conta de uma grande apetência de vida e de gnose, mediante a qual emerge o teórico como parte integrante do acto criativo. A invenção, conceito fundamental do seu engajamento textual, é acto de

pensamento e acção. Por isso mesmo, a obra de Almada é a um tempo literatura, manifesto, poética, estética, ética. (1994: 133)

As fórmulas *fictícias* que comentei antes, com as quais Almada abre alguns dos seus fragmentos e as quais são promovidas a título no índice, enaltecem o que talvez seja a sua concepção e a sua exploração crítico-ficcional do próprio narrar como acto ou processo. Mas a defesa da existência de um substrato crítico ou de uma dimensão auto-reflexiva na escrita de Almada parece agudizar-se, ainda, quando os críticos a articulam também com o tópico da fragmentação. Note-se, a este propósito, o nexu que Fernando Cabral Martins propõe entre brevidade e dramaticidade: “Uma das formas almadianas por excelência é o *sketch*, no seu duplo sentido de acto teatral e de esboço. De facto, é um teatro de personagens e de máscaras, permanente” (2002: 225).

As observações de Silva e Cabral Martins apontam, de facto, para o que parece ser a natureza exponencialmente *performática* do fragmento. No fundo, os dois críticos ecoam nas suas considerações a tensão entre o fragmento enquanto conceito ou efeito, e género ou acontecimento (“being/becoming”), que Camélia Elias associa, em particular, às encarnações moderna e contemporânea da forma breve, cuja performatividade, ela insiste, deve ser avaliada “in terms of function” (2004: 20). Além disso, e a par da questão metatextual do fragmento como escrita-performance, vemos nos comentários dos estudiosos do autor português expressões da relevância daquilo que – aproveitando o duplo significado do termo, enquanto *constituição da personagem literária* ou como *preparação do actor para a representação* – chamo, aqui, “caracterização”, e que será igualmente crucial no entendimento, adiante, da voz autoficcional.

Nos sub-capítulos que se seguem, procuro partir destes princípios teóricos e inevitavelmente generalistas para uma interpelação mais directa dos textos, de maneira a esclarecer e desenvolver as possíveis conexões entre a actuação crítica e o drama textual em quatro fragmentos de Almada.

4.1. O que o fragmento faz

Pode dizer-se que os dois textos inaugurais de “Fragmentos” (“A primeira coisa que ela fez” e “O caçador”) formam um par comunicante no que toca ao drama da narratividade em Almada. Centrando-se um numa jovem casadoira e o outro num aspirante a caçador, eles parecem divergir largamente quanto ao enredo ou à situação narrativa. No entanto, são muitos os aspectos que os interligam, a começar pelo facto de os dois consistirem em histórias de *caracterização*, no sentido em que nos apresentam, como protagonistas, os “esboços” de personagens e os seus projectos idênticos de atingir um estatuto que os complete. Ou seja, resumidamente, pode dizer-se que estas são histórias *sobre* como se forma uma personagem numa história. Porém, a forma do fragmento é precisamente o que determina que este processo se fixe, para sempre, no devir.

No caso de “A primeira coisa que ela fez”, a acção é dividida em dois momentos distintos (numericamente indicados no texto), o segundo dos quais é bastante mais curto e talvez mais esboçado do que o primeiro, embora contenha elementos suficientes para constituir uma volte-face e uma evolução abrupta em relação a ele. No primeiro quadro narrativo, uma mãe e uma filha discutem em torno da necessidade de a primeira calçar sapatos, já que a filha “achava que podia prejudicá-la no futuro os pés nus da família” (165).⁴ Os sapatos apertados, descritos como “dedais” e “tenazes”, são assim o emblema constritor do sacrifício da mãe em prol das ambições sociais e matrimoniais da filha: “se

⁴ Todos os números de página remetem para a edição de *Ficções* indicada nas referências bibliográficas.

aquilo era preciso para a filha casar ela não tinha outro remédio senão respeitar o futuro da filha e trilhar os pés”. Porém, o registo abertamente satírico e simbólico deste texto torna patética e assente na hipérbole (“a maior dor de todas é nos pés”) uma história que de outro modo parece pertencer aos dramas sociológicos protagonizados por figuras que vimos prefiguradas, em certa medida, na poesia de Cesário Verde, bem como, sob uma luz aclarada pelo humor e pela *ingenuidade* – conceito almadiano por excelência, que tantas vezes vemos ressurgir na literatura crítica –, em novelas como *A Engomadeira*. De facto, são vários os sinais indicadores da baixa condição e do abstracto mundano e potencialmente trágico deste esquisso de *cocotte* aspirante a bem-casada, concentrados em pouco mais de uma página: o seu carácter manipulador, a sua actuação calculista, o seu repúdio das origens humildes, a contundência do seu discurso em contraste com as réplicas apalermadas da mãe, mulher de tempos nos quais “nada tinham que ver os pés com o coração, e estávamos servidos se quem não tinha botas não arranjava noivo” (165). Na verdade, “A primeira coisa que ela fez” parece tematicamente alinhado com essas ficções mais longas de Almada, que, ao contrário da feição caótica de *Frisos* ou *Saltimbancos*, segundo Ellen Sapega, “representam o desenvolvimento de uma ficção preocupada com os problemas das origens do texto, da criação de personagens e da dicotomia entre o ser social e o ser essencial” (1992: 35).

De facto, vemos problematizadas neste fragmento a origem do texto (no tema da *caracterização*), a criação de personagens (por meio de calçar sapatos ou *ser* descalço) e a dicotomia entre ser essencial (a jovem ambiciosa e malcriada) e ser social (a *cocotte* impostora). Contudo, uma leitura atenta do segundo passo do texto (só dois breves parágrafos), perceberá que Almada não deixa que nos cinjamos a um olhar apenas sociológico no que toca à construção das suas personagens. Ou seja, a dinâmica entre ser social e ser essencial não chega para explicar esta micro-história de ontogénese na qual ficamos, como a protagonista, na antecâmara de uma constituição *não-essencial*.

No segundo momento do texto, encontramos a mesma jovem desiludida com a falta de comparência, para o lendário namoro à janela, do putativo noivo. Os seus planos parecem não estar a surtir o efeito desejado e vemo-la, pois, encerrada numa espécie de espacialização que imita, cenograficamente, a restrição dos sapatos nos pés maternos: “Aquela rua ficava fora de mão e nem lá cabiam os automóveis” (166). A conclusão – necessariamente provisória – do texto produz, numa aparência de discurso indirecto livre, um efeito de paragem e regresso: “Ná, aquilo não podia continuar. Depois daquela fita americana em que uma rapariga vem do mais baixo até aos salões já nada era impossível”. Em suma, ao mesmo tempo que o final abrupto do fragmento nos oferece a sua própria, e deveras simples, chave de leitura (a protagonista, vinda “do mais baixo”, como tantas jovens do mundo *real*, é uma sonhadora acossada pelo brilho do cinema), ele desfaz esta resolução. Ou seja, ao enfatizar o mundo *ficcional* do sonho de formação da própria personagem, que o fragmento engessa como desígnio ou devir, é já no plano mítico, da imagem imortal e das estrelas de cinema (“nada era impossível”), que a sua protagonista se engendra como ser da ficção ou *feitura* do fragmento, não um ser social nem um ser essencial, porque esses dois colapsam e se indiferenciam num *ser em acto*: a jovem ambiciosa que vem “do mais baixo” e que actua como uma senhora calçada que actua como a actriz que actua como uma jovem ambiciosa que vem “do mais baixo”...

Ao contrário de “A primeira coisa que ela fez”, “O caçador” constitui um efeito de leitura e significação uno e coeso, desde o título, autoral e não editorial. Isto é, todos os sinais apontam para que este seja, no que parece uma conclusão oximorónica, um fragmento completo, não marcado pela lacuna ou pela elipse, tantas vezes convocadas na descrição destes textos e, de resto, de toda a escrita dita fragmentária.

Esta diferença de constituição, no entanto, não neutraliza o que estes textos têm em comum. O acabamento de “O caçador” é justamente o que o torna, a par do primeiro texto analisado, um exemplo crucial da ficção no/do fragmento em Almada por via da personagem actuante e, como se verá, ansiosa por *entrar nos seus sapatos*. Se em “A primeira coisa que ela fez” a protagonista performatiza e incorpora a estrutura de *caracterização* do texto, em “O caçador” é o fragmento que performatiza e textualiza a *caracterização* do seu protagonista, recorrendo, para isso, a marcadores meta-narrativos que o evidenciam, também a ele, como um *ser em acto*, mas no acto da narração: “Um dia um caçador... Não, ele não era caçador. Ia hoje à caça pela primeira vez. (...) [F]oi comprar uma farpela de caçador e todos os seus pertences, ajudado pelo catálogo de St. Étienne. Por conseguinte, era uma vez um rapaz vestido de caçador” (167).

Uma das mais subtis surpresas desta pequena anedota sobre uma personagem que aspira a representar o papel que faria dela o epónimo do título – que, afinal, indica um referente com o qual descoincide (“ele não era caçador”) – é o facto de a evolução em sequência da narrativa ser marcada no plano da narração (*actual*) e não no da acção. Ou seja, as consequências lógicas têm lugar no fazer do texto, explicando-se só assim que a locução conclusiva “por conseguinte” conclua um dado narratológico: “Por conseguinte, era uma vez um rapaz vestido de caçador”.

Esta imbricação entre personagem e texto passa por um questionamento directo do espaço-tempo, como uma interrogação que a história faz a si mesma por meio da figura em devir: “Ao chegar à rua viu-se desamparado com esta pergunta: Por onde raio é que se irá prà caça?” (168). Passa ainda pela metáfora livresca camuflada: “Caçador *inédito*, pensa em todo o necessário para ir à caça, menos no caminho para ir ter ao sítio onde se caça” (itálicos meus). E atinge um cume em que o auto-percepcionado “protagonista” dispensa a acção narrativa em função da sua caracterização, da sua vida de faz-de-conta, como a de um actor, esboçada nas linhas ténues do fragmento:

Ao ouvir os seus passos com as botas novas a ranger as cardas, sentia-se o protagonista disto tudo, o próprio, capaz de vir a ter depois que contar, descrever o vivido, o que passou por ele. Efectivamente, reparava, o indispensável não são os caminhos, o indispensável era o caçador! Por alguma razão são assim as botas dos caçadores, feitas para andar por todos os pisos.

Dispensar os caminhos em favor do caçador no plano da história é dispensar a teleologia em favor da figuração no plano da narrativa. É também adequado, a este propósito, que o conceito de figurino (a “farpela” seleccionada do “catálogo de St. Étienne”) derive de *figuração* e remeta, uma vez mais, para o universo do teatro. Portanto, numa alegoria da própria ficção, Almada parece sugerir que as histórias não precisam de acontecimentos (caminhos), convencionalmente entendidos, porque narrar já é um acontecimento em si: acto que se projecta na constituição seminal da sua anti-personagem: um “caçador” que não é caçador, mas que é “capaz de vir a ter depois que contar, descrever o vivido”.

Vemos assim que os fragmentos iniciais de *Ficções* põem em relevo a noção de fragmento como texto *performático*, segundo as reflexões aqui antes consideradas de Celina Silva e Cabral Martins, do ponto de vista crítico, e de Camélia Elias, do ponto de vista teórico, ecoando, todas elas, a ideia formulada por Andrew Allport de que, desde a poesia romântica, o fragmento, como género, é uma “performance da forma” (2012). Os textos analisados exibem este *como se* ficcional que o fragmento põe a nu e exacerba através das histórias literalmente teatrais, unidas pelos emblemas análogos dos sapatos apertados e das botas do caçador, da criação dos protagonistas inacabados, ou, se quisermos, fragmentários. Todavia, a ênfase na necessidade da dicção, ou na pulsão do

acto, digamos, *narrante*, que “O caçador” traz a esta equação, revelar-se-á a verdadeira motivação de outros textos centrados no que o fragmento diz.

4.2. O que o fragmento diz

Intercalados pela “História autêntica da fada louca” (a que regresso na conclusão), “Esta história aconteceu num país” e “Havia já alguns séculos” formam outro par especial de textos aproximáveis pela ressonância que os interliga em “Fragmentos”. A aproximação detecta-se primeiro em aspectos formais: a hiper-brevidade (um pouco mais e um pouco menos de cento e cinquenta palavras), o inacabamento, sinalizado na ausência de um título autoral, e a truncagem do texto, que se suspende abruptamente no meio da frase (fazendo deles, também, casos únicos a este respeito no seio dos “Fragmentos”).

Tendo em conta este último traço, podia inferir-se que os dois fragmentos em causa dependem, e nos recordam visivelmente, do preceito lógico de que “pour qu’il existe une fragmentation il faut qu’il y ait un rapport à la totalité” (Ripoll, 2006: 15). E dir-se-ia, então, que a ruptura da última frase, atendo-se ao plano estritamente textual, é precisamente o que interrompe e, nessa mesma interrupção, *restabelece* a relação com a totalidade perdida ou projectada. No entanto, sendo indiscutível, por um lado, esta ideia é complexificada, por outro lado, ao interrogarmos o sentido incerto de “totalidade” e ao aceitarmos, como parece ser a sugestão de Celina Silva, que a noção de “totalidade” é inerente ao fragmento, não como aquilo que lhe falta, por ele ser incompleto, mas como aquilo a que ele acede sempre enquanto forma potencial, *performática* (Allport):

Expressão atomizada (...), o fragmento funciona como uma entidade dialéctica, um processo de enunciação-textualização permitindo o privilegiar de uma visão sincrética e dinâmica do cosmos na sua articulação. A unidade que dele se desprende radica na co-presença inter-relacional das partes, uma vez que a pluralidade de que ele participa e que, em simultâneo, instala, constitui a própria condição do acesso, sempre parcelar, à totalidade almejada. (1994: 225)

É deste modo, pelo menos, que escolho nesta instância ler “Esta história aconteceu num país” e “Havia já alguns séculos”: não como casos flagrantes de uma totalidade perdida, mas como casos valiosos, no que ao estudo da escrita fragmentária diz respeito, de uma totalidade intrínseca, não produzida pelo *não-dito* (outro lugar-comum da investigação em torno das formas breves que talvez mereça ser debatido), mas pelo que o fragmento diz. Em suma, a minha proposta é que estes textos truncados de Almada sublinham a ideia de que o fragmento não remete, ou não remete apenas, para uma totalidade arruinada, da qual ele vem como uma fracção incompleta, mas aspira à *totalidade incompleta* à qual, em si mesmo, pode chegar, e que ele tem o poder de “enunciar” e, logo, produzir.

Esta potência do dizer, em si mesma, é precisamente o traço fundamental destes textos, nos quais os elementos convencionais da narrativa são grandemente dispensados. Isto é, se os fragmentos iniciais exemplificam a possibilidade da criação de personagens sem história, ou da caracterização sem acção, os que se seguem oferecem a hipótese de uma história sem personagens, ou de uma narrativa sem sujeitos actantes. Todavia, não podemos confiar demasiado nesta anti-simetria simples, pois também nestes exemplos está em causa o primado da figuração sobre o romanesco, isto é, a lei da pictorialização e do retrato contra a da intriga e do “acontecimento”, ou, a ficção entendida mais como feição/feitura e menos como imitação/referência, numa “radical contestação do narrável e do exprimível” (Mourão-Ferreira, 1989: 141).

Ao associar os tópicos do onirismo e da alucinação hipnagógica a uma reflexão proto-crítica sobre o escuro e a luz, isto é, as condições de realização do visível e do pictórico, “Esta história aconteceu num país” aborda esta ideia directamente: “no fundo preto, começam a aparecer umas formas, sem assunto, sem enredo, apenas cores, apenas formas” (169). Esta parece quase uma fórmula mágica e uma *ars poetica* de Almada, ritmada na dupla repetição da preposição e do advérbio: *sem* assunto, *sem* enredo, *apenas* cores, *apenas* formas. No entanto, não devemos tomar este ditame como uma declaração da superioridade dos poderes das artes plásticas face aos da narrativa, ou, pelo menos, aos da narração. Pelo contrário, o que talvez seja causa de alguma surpresa neste texto é o facto de, nele, Almada indicar o que há de próprio e de único na dimensão escura que é a imaginação do sentido (o preto das letras contra o branco do papel?), cujas formas e cores “*não são* a maior parte das vezes parecidas com as que estamos acostumados a ver às claras” (itálicos meus). A revelação final, assim, parece defender uma medida de paridade, se não de equivalência, entre os dois mundos: “A escuridão afinal é do mesmo tamanho que a luz”. Contudo, a própria interrupção da frase constitui uma dobra para o interior da escuridão que perturba esse aparente ponto de equilíbrio: “pelo menos, é assim que”. Ou seja, num texto que explora a correlação criativa entre luz e sombra, entre o pictórico e o literário, é a própria forma estilizada do fragmento que nos devolve à “escuridão” como característica saliente do género e da sua capacidade de apagar definições e subordinações causais em favor do enunciado que a si mesmo se constitui como enigma: “é assim que”.

Já o elemento nuclear da figuração em “Havia já alguns séculos” é um incerto geográfico, designado apenas “aquelas regiões”, mas que, como sugerem as descrições que se seguem, corresponde à imagem de um Portugal inerte, saudosista e imutável, de presente redundante ancorado nas glórias póstumas de um passado mítico: “Havia já alguns séculos que não acontecia nada por aquelas regiões: a mesma capital, as mesmas cidades, os mesmos campos, os mesmos senhores, os mesmos criados, tudo o mesmo que há uns séculos para cá” (174). Porém, uma vez mais, a aparência óbvia do assunto é desmentida pelo desafio do corpo textual fragmentário que o veicula.

Assim, como no caso anterior, o final suspenso do texto parece *contribuir* para a instauração do seu sentido fractal: “Vivia-se completamente dentro do remanescente de uma atmosfera que outrora encheria os peitos de ar e de glória. Era legítimo o orgulho daquelas pedras em persistir de pé”... Quase o espelhamento dessa “persistência”, dessa estase, o fim do texto fixa a transfiguração literária do assunto e do país em causa, não na modorra (um problema endereçado na crítica que alegoricamente aqui se lavra), mas na forma cristalizada do fragmento enquanto expressão plena da *incompletude* de uma realidade mítica, que anula, ou, pelo menos, problematiza, a referência a uma realidade física. Estamos, assim, perante o mesmo *fingimento* criador, baseado na performance ficcional como realização, que vimos antes nas figuras da jovem calçada/não calçada e do caçador/não caçador, ou, no caso imediatamente anterior, das formas e cores criadas num plano vazio e plenipotente, sem luz nem volumetria, onde elas (não) podem existir. Por conseguinte, a ironia da legitimidade que se atribui ao hieratismo “daquelas pedras” é, concomitantemente, a ironia de uma ficção que se reconhece a si mesma como uma espécie de edificação e estatuária, uma vez que no fragmento – na senda da concepção pós-romântica da literatura – dizer é fazer, e, por vezes, como aqui, dizer é tudo.

Sugerindo uma evolução de *A Engomadeira* a *Nome de Guerra*, David Mourão-Ferreira defende que, na primeira, Almada tinha um modo de caricaturar “em que o real surgia ‘desfigurado’ pelo recurso ao traço grosso e deformante”, atingindo “uma como que imagem *sobre-real* do referido mundo físico”, enquanto, no segundo, a depuração do traço “fá-lo-á alcançar a imagem, não já sobre-real, mas antes *meta-real* do referido

mundo físico” (1989: 150). Em relação a “Havia já alguns séculos”, não é fácil dizer taxativamente em qual destes estágios nos situamos, mas parece seguro afirmar que, aqui, a possibilidade de narrar, só por si, já simboliza, ou seja, desloca para um tempo mítico, o presente desse país sem nome obcecado com o seu passado mítico. Por isso, só numa interpretação “sobre-real”, por oposição a uma naturalista (uma alegorese simples), faz sentido o pretérito imperfeito das lendas (“Havia...”) com que Almada transfigura uma época e um país que terão sido os seus contemporâneos. Mas, ao inventar um passado mítico (das histórias, fictício) para um presente adormecido no sonho de outro passado mítico (da História, heróico), Almada inventa esse outro tempo: o futuro incerto que é o presente da narração, que nos fala desse país, tão reconhecível, como se há muito ele já não existisse. Assim, é precisamente nesta correlação entre a realidade empírica, o seu transbordo ficcional (“sobre-real”) e o desdobramento reflexivo da escrita (“meta-real”) que se situa, nos dois textos seguintes, a autoficção fragmentária de Almada.

5 A fragmentariedade da autoficção

Ripoll assevera que, no seio da escrita fragmentária, a autoficção “montre l’imbrication, dans tout texte, du réel, de la fiction et de la voix d’un sujet” (2006: 16). E a imbricação destes três intervenientes literários é, de facto, proeminente em “As primeiras palavras que se lembra” e “O pai”, sendo talvez essa a razão – isto é, a forma como a figura de Almada emerge tão fulgurantemente nestes textos, mesclando o tempo histórico e a obra ficcional – por que os editores de *Ficções* os emparelharam no fim de “Fragmentos”.

Sem título oferecido pelo autor, “As primeiras palavras que se lembra” é o mais breve e esboçado dos dois, consistindo numa pequena parábola da rebeldia infantil e dos seus possíveis contratempos. A história começa com uma personagem sem nome, mas num lugar preciso: “As primeiras palavras que se lembra de lhe terem ensinado foram estas: rua castilho vinte e sete, terceiro. Era uma previsão para quando se perdesse” (175). Esta coordenada mnemónica (“rua castilho vinte e sete, terceiro”) atravessa então o texto e as divagações do protagonista, como um eixo em torno do qual roda o espaço-tempo narrativo, ou centro através do qual o mundo do protagonista pode *reentrar nos eixos*: “Aconteceu algumas vezes vir um polícia trazê-lo a casa por o ter encontrado a falar sozinho: rua castilho, vinte e sete, terceiro”. Porém, indignado pela repreensão que sofrera dos adultos, e após tanto se perder por distração, o herói do fragmento “um dia perdeu-se de propósito”, numa espécie de retaliação sem fito, ou, ecoando “O caçador”, caminhar sem caminho: “havia ideado apenas fugir da criada e não tinha pensado para onde” (176). No entanto, esgotando-se-lhe as forças, o desejo de fugir transforma-se no desejo de regressar, a audácia dá lugar ao temor, e chega-se à conclusão tragicómica da história: “A todos os que passavam por ele dizia: rua castilho vinte e sete, terceiro; mas dizia-o tão precipitadamente que uns afastavam-no para não perderem a cadência do passo em que iam e outros nem o olhavam para lhe dizerem: tem paciência!”.

Perante a indiferença dos transeuntes/interlocutores, as palavras mágicas deixam de funcionar, castigando o menino na sua intrepidez, mas, também, enunciando essa infância imaginada, irrecuperável, “o sítio mais seguro da terra”, à qual nenhum polícia, isto é, nenhuma autoridade, ortogonia, gramática, pode devolver o protagonista. Porém, uma nota editorial relativa às condições do manuscrito autógrafa deste fragmento indica o seu papel crucial na demonstração de como a voz do sujeito autoficcional “imbrica” real e ficção. A nota diz assim: “Manuscrito inédito (Esp. AN), s/d, sem título. O texto, inicialmente escrito na 1.ª pessoa do singular, foi sistematicamente emendado pelo autor para a 3.ª pessoa do singular” (218). Em suma, a consulta do original revela a vacilação

aparente e gramatical, da parte de Almada, reflexo da vacilação implícita e metafórica, e que subsiste no texto, assente na possibilidade de o “eu” literário demarcar um intervalo consigo mesmo, tornando-se terceira pessoa *por meio* da sua própria enunciação. O elo que liga os dois sujeitos (o “ele” da narrativa, o “eu” da narração), visível ainda que não tivéssemos acesso ao manuscrito de Almada e ao conhecimento da sua alteração, reside, justamente, na ladainha reorganizadora do mundo: “rua castilho, vinte e sete, terceiro”, que nos retorna ao espaço real, *ficcionado*, no qual o autor residiu algumas temporadas, entre 1900 e 1913, “com os tios maternos, Berta e Daniel” (Gaspar, 2017: 385).

Esta morada, a par da incidência no mundo da infância, é também o que articula o texto anterior e o que, sendo o mais extenso e desenvolvido de todos, foi colocado na posição final dos “Fragmentos”: “O pai”. E, de facto, pode dizer-se que “O pai” faz convergirem vários dos problemas abordados antes, justificando, de um ponto de vista teórico, o seu lugar como destino último no percurso que a edição dos fragmentos de Almada em *Ficções* engendra. Veja-se, a título de exemplo, como a frase de abertura do texto, bipartido (entre as secções “1” e “Os da rua Castilho”), retoma a *caracterização* como princípio fundador da personagem fragmentária, concebida como figuração verbal (“figura”) de um actor (“da pessoa”) gerada no acto de interpretação (“que representa”), ou seja, falamos da personagem, para Almada, não como um actor, simplesmente, mas como a invenção consciente – o *como se* da ficção – de um actor: “Se conhecessem a figura da pessoa que representa o pai nesta história ficavam de boca aberta” (177).

Explorando também um ponto de intersecção entre a temporalidade real ou “biográfica” e uma temporalidade mítica ou “fictícia”, e remetendo, por essa via, para a História e o passado, aglomerantes diluídos do sujeito literário e do colectivo que ele reconhece como a sua sociedade, “O pai” traz-nos de volta à ficção de Portugal que vimos em “Havia já alguns séculos”, e, em particular, à exploração da cidade de Lisboa como *topos* ora sórdido, ora fantasioso. No fundo, e paradoxalmente, Almada engendra nestes textos a visita a um passado imaginado, presumivelmente inspirada por, nas suas próprias palavras, “uma infância de que lhe ficará, como recordação maior, ‘a fé com quem inventou o seu futuro’” (França, 1983: 170).

Textos como “Havia já alguns séculos” e “O pai” mostram que, na engrenagem *futurista* da escrita de Almada, inventar futuros implica, naturalmente, projectar o (seu) presente já como um passado imaginário desse futuro imaginado, que se pode capturar, apenas, em flagrante ficcionalização. Este processo de *topicalização* do tempo exprime-se, em “O pai”, nas duas épocas tão distantes, sobrepostas no que parece um exercício alucinatório (cores arrancadas ao preto) sobre a maquete, digamos – para enfatizar a imaginação formal e plástica de Almada –, das “terras” entre a actual praça Marquês de Pombal e a Rua Castilho, a qual fora já identificada, em “As primeiras palavras que se lembra”, como a morada da infância e a casa da ficção. É assim que, dividida entre o esboçar desse esquivo “pai”, cuja “vulgaridade era tão discreta que dir-se-ia atingira a invisibilidade” (177), e a história da urbanização de um Vale do Pereiro e da dragagem dos pântanos em seu entorno, onde “eram então umas terras inglórias, ricas em lama e poeira segundo o sol” em que “armaram-se andaimes de cobrir segredos”, a primeira parte do texto coloca-nos em plena efeméride heróica (ou patética, se atentarmos na visão da *portugalidade* que os fragmentos oferecem no seu conjunto), no ano de 1503: “Festejava-se o 5.º aniversário da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia por Vasco da Gama. (...) Nós andávamos radiantes.”

Entre a primeira parte do fragmento e a segunda, o mesmo espaço interliga duas temporalidades radicalmente distintas por um *efeito de andaime*, efeito que se literaliza, no texto, na ideia insistentemente repetida de que, para visualizar hoje a casa do Vale do Pereiro, temos de “imaginá-la a uns seis metros a pino sobre a nossa cabeça”. Esta

edificação do texto por níveis envolve na imagem de um palimpsesto o cenário em que, na segunda parte, se desenrola a guerra infantil da Rua Castilho – escaramuças pueris, imaginações bélicas nas quais podemos supor que o Almada criança terá participado por ocasião das suas visitas aos parentes maternos –, numa “combinação feita por crianças de menos de dez anos, vivendo um mundo que só eles vivem, um mundo particular e sem limites nos sentimentos, e ainda mais nos seus sentimentos privados em que não participam as pessoas grandes” (181). Se Almada volta a conceptualizar a infância neste passo como uma esfera inacessível, ou interdita, dos sentimentos e da feroz vida mental, ele não deixa de traduzir no todo do fragmento, vertendo-as numa forma geometrizarante (“andaimas”, também, de descobrir segredos?), o que nas breves notas ao fac-símile José-Augusto França designa como “memórias vivas, arredadas de qualquer sentimentalismo na sua precisão militar de estratégias, tácticas e intendências” (1998: 203). Esta ancoragem da ficcionalidade almadiana no real – que não significa uma subserviência da invenção ao factual, mas, pelo contrário, um contágio mútuo em que também o real *decorre* da ficção – é emblematizada no final do fragmento, na colagem de um recorte de jornal com a notícia de “Chuva Violenta”.

Como um todo, o ciclo dos fragmentos de Almada conduz a este momento: a colagem/coalescência (uma margem ínfima de tessitura) entre o texto tirado da realidade e o texto urdido na ficção. Eles interpretam-se mutuamente, com a conexão entre “o vento e a chuva” (182) da história e a tempestade anunciada de facto no *Diário de Notícias* por aqueles dias em que Almada a terminou a estabelecer, na contiguidade do tempo meteorológico entre a fantasia e o real, a contiguidade entre o *eu* físico e o *eu* dispersado, indiciado, nos traços da literatura, e entre o tempo da ficção e o (seu) tempo histórico: um presente da escrita flagrantemente fixado e visualmente exposto. *Presente* este que transborda ainda, pela irrupção do recorte do *Diário* na página (que se perde na versão editada), para a experiência da leitura, exacerbando o fenómeno de “percepção da presença” [*perceptual presence*] do/no mundo ficcional que Dan Irving define como característico da microficção dada a maneira como a sua “brevidade extrema” conduz a uma condensação do tempo da narrativa *no* tempo da leitura (2017: 156).

6 Conclusão: a proporção inversa do fragmento

Ponto central no índice dos “Fragmentos”, a “História autêntica da fada louca” é o texto que vem, por fim, ancorar esta breve reflexão. A sua posição medial enaltece, de alguma maneira, o facto de este ser o fragmento mais abertamente metaliterário do conjunto, ao mesmo tempo que é, talvez, o mais enigmático. A autenticidade reclamada no título só acrescenta ironia a um texto que também pode constituir, como diz Mourão-Ferreira de *Saltimbancos* – “um *constat* da impossibilidade de narrar, um *constat* também da impossibilidade de descrever, mercê da pulverização do próprio ‘ponto de vista’, o qual, em resultado do simultaneísmo das perspectivas, acaba por irrevogavelmente a si mesmo se destruir” (141). E, no entanto, como todos os outros textos aqui discutidos, o fragmento do meio conduz-nos a uma ideia oposta a esta, que talvez seja só uma forma inversa de dizer o mesmo: um *constat* da *possibilidade* de narrar e descrever, *apesar* do “desmantelamento da concepção de personagem”, do “desmantelamento do ponto de vista” e do “desmantelamento da intriga” (143).

A sobrevivência da narrativa ao desmoronamento (modernista) das suas arqui-traves fica registada na abertura metaliterária do texto, relativa à história da “fada louca” que ele mesmo veicula, na qual surge a aparente contradição: “Assim é que a presente história nunca foi escrita em nenhum idioma e apesar disso corre como boa entre todos os iletrados do mundo” (170). No seguimento das exposições do narrador, não é clara a

natureza – nem mesmo a metafórica – desta “fada”, mas parece seguro presumir que ela pertence a uma comunidade de figuras da ficção (às quais Roland Barthes chamaria, quanto mais realistas elas fossem, *êtres de papier*), aparentando-se, assim, com “outros personagens com idênticas particularidades de não se saber quando nasceram, de não morrerem nunca, de aparecerem subitamente e tomarem a forma humana, de desaparecerem inexplicavelmente”. São claros e importantes os ecos que encontramos aqui da ideia de personagem – antropomórfica, sim, mas cuja existência (intermitente) reside apenas na representação – que vimos antes na jovem leviana, no caçador, no pai, na testemunha das lendas nacionais, no pequeno Almada da Rua Castilho.

Apesar deste traço comum, a ênfase na sobrenaturalidade da fada, bem como na sua origem, situada nas “mais variegadas versões que a tradição oral nos aporta” (172), associada a este enaltecimento da oralidade e repúdio da escrita e do logocentrismo, é o sinal de que ela merece, entre essas figuras, um lugar de destaque como, ainda, objecto do texto, ou objectualização da consciência do texto fragmentário. E, a este respeito, os olhos eloquentes da “fada louca”, como “o mais desproporcionado de toda a sua figura”, fornecem a pista mais sólida da alegoria da ficção que ela corporiza:

Não necessitava de falar para que tudo se reflectisse na linguagem dos seus enormes olhos, sempre o mais abertos que podiam, e de uma mobilidade inquietante em certos momentos, como um registo que sofre pressão para se ajustar ao acerto pretendido. O pouco que dizia pela sua boca era efectivamente para não denunciar tudo quanto falara pelos olhos. (171)

Para além de materializar, como vemos neste passo, a tensão (“pressão”) própria da brevidade, vocação da forma curta que consiste em dizer muito ao dizer pouco, em ser expansível na sua contenção, a relação íntima entre o narrador autodiegético – “Eu vi com estes que a terra há-de comer a fada dos olhos grandes” – e este ser diáfano suscita uma versão insólita, esotérica (meta-real?), do que banalizámos como o “pacto ficcional”. Acontece que o “simples facto de alguém desconfiar, secretamente que fosse, que ela afinal era uma fada, era o bastante para nunca mais conseguir esse alguém pô-lhe a vista em cima” (172-3). Daqui pode aduzir-se que o facto, oposto, de alguém confiar na realidade dessa aparição seria o bastante para a ver e para que ela existisse. E são os efeitos “autênticos”, colaterais, desta religação entre real e ficção que podemos testemunhar na conclusão do texto, na qual o narrador-escritor, apesar de tudo isto que conhece e nos transmite, surge como *crente*, enamorado ou extasiado: “O que nenhum desses seres sobrenaturais previra foi que alguém deste mundo baralhasse os próprios sentimentos, tão fora da previsão experimental e confirmada pelos séculos, a ponto de se enamorar dos olhos de uma fada!” (173). Porém, onde se disse *crente* podia dizer-se visionário, inventor, fazedor, ou *fictor*, assim como se podia dizer que, tal como a fada, de corpo diminuto mas olhos grandes, o fragmento “begins in the act of imagining, not that it may be complete or incomplete, but that it is related to understanding a textual phenomenon which embodies its own contradictions” (Elias, 2004: 70).

Os textos de Almada convidam-nos a tomar à letra a sugestão de Camélia Elias de que o fragmento exhibe uma (corpo)realidade contraditória. Eles não se medem pelo que lhes falta, mas pelo que deles transborda, numa proporção inversa à sua brevidade: desde os pés nos sapatos apertados ao “eu” que se refracta em vestígios, passando pelo mundo “sem limites” da Rua Castilho e pela “fada dos olhos grandes”.

Também a nós, enquanto leitores de fragmentos, cabe *performatizar* a proporção inversa, traçando uma “caminhada” interpretativa – como aquela que este estudo tenta levar a cabo, usando a imagem de Irving – que ultrapassa, largamente, a temporalidade

efémera da micronarrativa e a fixidez cristalina da sua forma hiper-breve: “despite this relative lack of movement within the storyworld (...), a reader of the piece undertakes a surprising amount of legwork” (2017: 151). Esta medida de *excesso no diminuto* revela a totalidade na incompletude que os “Fragmentos” de Almada já contêm, em si mesmos, como realização, ou forma visível, da potência tantas vezes subestimada da ficção.

7 Referências Bibliográficas

- Allport, Andrew. “The Romantic fragment poem and the performance of form”. *Studies in Romanticism* 51.3 (2012): 399-417.
- Atherton, Cassandra e Paul Hetherington. “Like a porcupine or hedgehog?: the prose poem as post-romantic fragment.” *Creative Approaches to Research* 9.1 (2016): 19-38.
- D’hoker, Elke e Bart Van den Bossche. “Cycles, recueils, macrotexts: the short story collection in a comparative perspective”. *Interférences Littéraires* 12 (2014): 7-17.
- Elias, Camelia. *The Fragment: towards a history and poetics of a performative genre*. Bern: Peter Lang, 2004.
- França, José-Augusto. “Nota sobre quatro inéditos de Almada Negreiros”. *Colóquio/Letras* 149/150 (1998): 203-4.
- França, José-Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso: o português à força & Almada Negreiros: o português sem mestre*. 2.^a ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1983.
- Gaspar, Luís Manuel. “Cronologia”. Ed. Mariana Pinto dos Santos. *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Sistema Solar, 2017: 385-7.
- Hanson, Clare. *Short stories and short fictions, 1880-1980*. London: Palgrave, 1985.
- Irving, Dan. “Storytelling in miniature: microfiction and reader participation”. *Enthymema* 18 (2017): 150-9.
- Kjerkegaard, Stefan. “In the waiting room: narrative in the autobiographical lyric poem, or beginning to think about lyric poetry with narratology”. *Narrative* 22. 2 (2014): 185-202.
- Luscher, Robert M. “The short story sequence: an open book”. *Short story theory at a crossroads*. Eds. Susan Lohafer e Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989. 148-67.
- Martins, Elizabeth Dias. *Do fragmento à unidade: a lição de gnose almadiana*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.
- Martins, Fernando Cabral. “O disparo dos fotografos” (Posfácio). *José de Almada Negreiros. Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. 219-30.
- Mourão-Ferreira, David. *Sob o mesmo tecto*. Lisboa: Presença, 1989.
- Negreiros, José de Almada. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017 [2001].
- Negreiros, José de Almada. *Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

- Ripoll, Ricard. “Vers une pataphysique de l’écriture fragmentaire”. *Forma Breve* 4 (2006): 11-22.
- Sapega, Ellen W. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros — 1915-1925*. 1.^a ed. Série cultura portuguesa. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1992.
- Segre, Cesare. “La teoría de la recepción de Mukařovsky y la estética del fragmento”. *Cuadernos de Filología Italiana* 8 (2001): 11-8.
- Silva, Celina. “A publicação da obra literária de José de Almada Negreiros: algumas anotações”. *Navegações* 5.2 (2012): 186-93.
- Silva, Celina. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.
- Susini-Anastopoulos, Françoise. *L’écriture fragmentaire: définitions et enjeux*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- Zavala, Lauro. “Fragmentos, fractales y fronteras: Género y lectura en las series de narrativa breve”. *Forma Breve* 4 (2006): 35-52.