

## ALMADA NEGREIROS E O FUTURISMO RUSSO: INTERSECÇÕES ESTÉTICAS

*Arlete O. Cavaliere\**

**Resumo:** *O presente artigo procura estabelecer as relações e as implicações estéticas dos movimentos que constituem as vanguardas russas no trabalho artístico de Almada Negreiros.*

**Palavras-chave:** *vanguardas russas, modernismo português, literatura comparada.*

Com o recente lançamento entre nós da “Obra Completa” do poeta, romancista, dramaturgo e pintor Almada Negreiros (Editora Nova Aguilar, novembro/1997), torna-se mais do que oportuna, necessária mesmo, uma reflexão sobre a obra e a personalidade artística desse polímorfo artista português, ainda muito pouco conhecido no Brasil.

A obra de Almada se apresenta como um campo profícuo, em particular, para a investigação de certos pressupostos estético-teóricos dos cubo-futuristas russos, tais como, a intersemiotização dos signos artísticos e a inter-relação entre as diversas artes que marcaram a pesquisa e a criação de uma nova linguagem neste século.

Em que medida seria, então, possível pensar nas implicações estéticas dos movimentos que constituem as vanguardas russas no trabalho artístico de Almada Negreiros?

O próprio Almada chegou a se pronunciar na Revista “Portugal Futurista”, em 1917, sobre a inovação estética e a “compreensão feliz da arte moderna” que expressava a Cia. de Ballet de Diáguiliev, quando da apresentação da Cia.russa em Lisboa, num artigo intitulado “Os Bailados Russos em Lisboa”(Revista “Portugal Futurista”, 3. edição fac-similada, Lisboa, 1984, p.2).

---

\* A autora é Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. do Departamento de Línguas Orientais da FFLCH/USP.

José de Almada Negreiros (1893-1970) representa no contexto do Futurismo em Portugal, em companhia talvez apenas de Santa-Rita Pintor, a ala mais radical desse multiforme movimento de revolução estética que permeava a Europa nos princípios deste século, com uma intensidade e diversidade estéticas, certamente menos detectáveis no ambiente artístico português.

Sabe-se que foi com a publicação em 1915 da revista “Orpheu” que a revolução modernista parecia se instaurar em definitivo no contexto da arte e das letras portuguesas. Sabe-se o quanto as novas propostas estéticas viriam abalar o academismo e a estagnação provincianista que caracterizavam os anos que se seguiram à proclamação da República em Portugal. Mas sabe-se também o quanto permaneceram resistentes, ainda por muito tempo, os cânones do naturalismo que em outros países já haviam sido questionados e mesmo superados, sob o impacto das novas tendências artísticas e dos primeiros escritos teóricos referentes a uma renovada estética que abria os primeiros decênios deste século.

A pesquisa de novas formas de linguagem e de uma linha estética assumidamente vanguardista que inseria a arte (pintura, poesia, romance, dramaturgia) no âmbito do modernismo português e também dos programas e experiências futuristas de outros países da Europa, ficou representada, sem dúvida alguma, por Almada Negreiros, uma das figuras mais radicais da vanguarda artística em Portugal, embora permaneça ainda hoje como uma espécie de “distração cultural”, principalmente além das fronteiras de seu próprio país.

Se levarmos em conta a progressão de seu trabalho criativo, desde o experimentalismo provocativo nos anos heróicos da geração do “Orpheu” até o final de sua diversificada carreira, verificar-se-á que sua atividade artística quer como ficcionista, poeta, desenhista, coreógrafo ou dramaturgo perfaz uma única linha de continuidade que acaba por confluir para essa espécie de visão plástica do mundo, que adquirira, certamente, como artista plástico que sempre foi, atividade à qual dedicou a maior parte de sua energia criadora.

E, com efeito, todas as modalidades artísticas a que se dedicou Almada Negreiros parecem promover esse encontro singular entre as artes verbais

e as artes plásticas, numa busca incessante de atrelar, de forma orgânica, a palavra às formas, aos volumes, às cores.

À visualidade derivada da espacialidade dos corpos, das formas e da concreção própria das artes plásticas para a captação da multiplicidade do real, o Almada-pintor fundiu magistralmente em seus textos, a abstração e as figurações mentais próprias do mundo anímico contido no universo verbal.

Reside, certamente, nessa inter-relação literatura-pintura, a singularidade da obra, e mesmo da vida de Almada Negreiros. Aqui se situa também a sua contemporaneidade. Nisto está, enfim, sua ampla abertura.

Muito já se falou do aspecto “teatral” e das “figuras em drama”, ou melhor, do “drama em gente”, em vez de atos que caracterizaria a obra “dramatizada” pelos heterônimos de Fernando Pessoa.

De forma análoga, a diversidade da personalidade artística de Almada Negreiros, expressa neste caso através das inúmeras atividades e suas formas de expressão, configuraria também certa teatralidade subjacente a todo o trabalho criativo do artista: “personagens”, facetas diferenciadas “dramatizam”, por assim dizer, a diversidade de caminhos que sua obra percorreu. As figuras do poeta, ficcionista, dramaturgo, desenhista, interagem, reagem uma às outras, comunicam-se, enfim “dialogam” para constituírem, afinal, uma “obra”, uma “unidade”, talvez uma única ação, para nos servimos ainda da terminologia teatral.

Assim, o artista plástico faz confluír uma verdadeira poética de imagens visuais, sem desprezar contudo, a densidade das idéias, reveladas também pela palavra poética e expressas em linguagem de alto teor simbólico, procedimento empregado em muitos de seus poemas, contos, peças de teatro (lembre-se “Saltimbancos” e “A Engomadeira”), ou em seu romance “Nome de Guerra”.

Por outro lado, é curioso verificar de que modo uma galeria inteira de personagens, bonecos que dialogam (por exemplo, na peça “Antes de Começar”), verdadeiros Pierrots e Arlequins, marionetes e bufões remetem às tipologias da “commedia dell’arte” e estão presentes em vários de seus textos: figuras estilizadas, alegorias de categorias existenciais mais do que personagens-indivíduos se projetam nas máscaras, palhaços, figuras expressio-

nistas, inúmeros “clowns” que invadiram também seus desenhos, figurinos, caricaturas e muito da produção pictórica da Almada Negreiros.

É portanto, com razão que Almada foi considerado desde logo um “homem-ponte entre as artes visuais e as artes plásticas”.<sup>1</sup>

É nessa perspectiva de análise que nos interessa uma aproximação reflexiva com os pressupostos estéticos e teóricos do movimento futurista russo.

A expressão “futurismo russo” abrange, como se sabe, uma grande variedade de fenômenos na obra criadora de muitos indivíduos, tendo apesar disso alguns denominadores comuns. É possível avaliar hoje a importância do cubismo para o desenvolvimento do que podemos denominar a estética do futurismo russo. Costuma-se dizer, por exemplo, que a transformação direta do cubismo em poesia se encontra no futurismo russo. Daí a denominação de “cubo-futuristas” para uma grande parte dos futuristas russos que estiveram ligados à pintura.

De fato, é difícil enfiar no conceito de futurismo russo a idéia de um grupo absolutamente unificado. Um ponto universal do programa parece ser, todavia, a idéia de que na arte a “forma” é em si um tema e a necessidade de uma “arte de nossa época” como complemento do desenvolvimento técnico e do ritmo da civilização moderna. Aqui se cruzam, certamente, outros caminhos da arte moderna e contemporânea, como por exemplo, o construtivismo russo que marcará fortemente, não apenas o teatro russo da década de 20, mas também o trabalho posterior de muitos artistas do Ocidente.

Há já por volta de 1912 um grande movimento de protesto anti-simbolista que alimentará toda a orientação estética da vanguarda russa em suas várias modalidades artísticas.

A ala realmente revolucionária deste amplo movimento ficou a cargo dos chamados “budietliane” (futuristas, em russo). Certamente, o cubismo,

---

<sup>1</sup> Cf. Freitas, Lima de. “Almada Negreiros e o Teatro” in: *Pintar o Sete – Ensaio sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, p. 75.

ao propor o conceito de “forma” como problema artístico básico, exercerá grande impacto nas preocupações estéticas dos futuristas russos: a arte verbal como também a arte visual cessariam de imitar a natureza pela descrição de seus objetos. O mundo artístico, o mundo poético torna-se, assim, válido por si mesmo e a “inteligência” do artista substitui a sua “observação”.

Georges Braque dirá sobre a pintura cubista: “Não acredito em coisas. Acredito apenas nas relações mútuas entre as coisas”. Está aí o conceito essencial da pintura cubista, segundo o qual um objeto é apresentado simultaneamente de diferentes pontos de vista, ao mesmo tempo analítica e sinteticamente.

Não foi por acaso que a maior parte dos futuristas russos esteve ligada à pintura e por isso, a ala mais representativa do movimento recebeu o nome de “cubo-futuristas”, numa clara conexão das artes verbais com as artes visuais. Ao lado da crítica dos futuristas a uma literatura “temática”, se alinha a atitude dos cubistas em sua rejeição de uma cópia servil dos objetos pela pintura.

Em seus manifestos, os cubo-futuristas David e Nicolai Burliuk, Vielimir Khilébnikov, Alekséi Krutchônik e Vladímir Maiakóvski não se cansam de proclamar que a palavra deveria seguir “audaciosamente” as pegadas da pintura” (Khlébnikov, 1912). O que importa é o aspecto sonoro da palavra: esse é o único material e tema da poesia. Os novos poetas cubo-futuristas procuram trabalhar a “palavra pura”, sem relação com qualquer função referencial no que diz respeito ao objeto. Para eles, a “palavra em liberdade” deveria operar com sua própria estrutura, criando “objetos novos”. Isto corresponde, sob certo sentido, à “arte sem objeto” dos cubistas com sua busca da forma geométrica, do espaço e da cor.

O que está em pauta é uma orientação estética voltada para a concreção, o que significa uma referência direta ao objeto, ao invés de alusões indiretas ao mesmo. Portanto, a arte passa a ser cada vez mais vista como ofício em lugar da “teurgia” dos simbolistas e sua programática nebulosidade e ambiguidade. Como uma espécie de ciência experimental, um ofício especializado (saber “como fazê-lo”), a arte se opõe à noção de inspiração. O artista é uma espécie de operário que trabalha seu ofício com a

precisão das fórmulas científicas. Não celebra mais os estados de alma, os símbolos etéreos, mas as cidades com suas luzes, as fábricas com o ruído de suas máquinas. Há, por certo, um claro programa social aí veiculado: a participação da arte na vida social que acompanha a proclamação de uma maneira nova de viver, de uma arte e uma ciência novas que venham completar a transformação iniciada com o movimento revolucionário. Clama-se pelo valor democrático da palavra, até mesmo pelo valor universal da arte.

Logo após a Revolução de Outubro os futuristas se auto-denominam “tamboreiros da revolução” e o que pretendem com seu programa é “ensinar o homem da rua a falar”, o que significa destruir os antigos valores e construir os novos, isto é, propõem a reorganização consciente da língua aplicada a novas formas de ser.

De tanto analisar e decompor as palavras os cubo-futuristas haviam chegado à chamada linguagem “transmental”(linguagem “Zaúm”). Havia levado ao extremo a experiência sonora, a articulação informe de vocábulos inexistentes, mistura de tramas fonéticas abstratas, de nexos arbitrários. Abandonavam assim a natureza e a transcendência do símbolo para inserir a prática poética na concretude do mundo da produção, como que utilizando os recursos modernos da técnica e da ciência para a construção de espécies de piruetas verbais e combinações absurdas de sons.

Com a linguagem “zaúm” a poesia alcançava a negação total dos valores precedentes e continuava seguindo o mesmo caminho da pintura.

Krutchônikh, o principal teórico da linguagem “zaúm”, tece as relações:

“Os pintores “budietliane” gostam de usar partes anatômicas, divisões, e os “budietliane” criadores da linguagem usam palavras partidas, meias palavras, com que fazem astuciosas e bizarras combinações (linguagem transmental). Dessa forma, obtém-se a máxima força expressiva. E é justamente nisso que se destaca a linguagem da nossa época violenta, a linguagem que aniquilou a linguagem estagnada de antes”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A. Krutchônikh e Khliébnikov, *Slovo Kak Takovóie* (A palavra como tal), *apud* Ripellino, A. M. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971, p.37.

É claro que no seu jogo abstrato a “Zaúm” coincide com o abstracionismo pictórico e sua ruptura decisiva com a representatividade, com o figurativismo. Na Rússia, uma das propostas mais radicais neste sentido é a pintura de Maliévitch, representante do Suprematismo. Assim como Krutchônikh, Maliévitch procura escapar na pintura aos esquemas lógicos e indo mais além das propostas dos pintores cubo-futuristas, radicaliza a dissociação da pintura com os problemas externos, procurando uma expressão pictórica totalmente abstrata e não figurativa. É a ruptura total da dependência da pintura com os objetos exteriores. A matéria prima de Maliévitch é a sensibilidade pura que tem como exemplo o quadrado negro sobre fundo branco de 1913. O objetivo do Suprematismo é distanciar-se da realidade e do caráter figurativo e utilitário da pintura.

Com o Suprematismo de Maliévitch a pintura deixa de representar a vida e passa a fazer parte dela, alcançando assim, o seu estatuto de independência. É a consciência suprema do valor da obra de arte enquanto tal, da forma pura desenraizada, baseada apenas na sensibilidade que está na base daquelas tramas fonéticas, daqueles jogos sonoros inusitados da linguagem Zaúm, despidos de qualquer ligação com o mundo exterior. Os “caprichos” geométricos do suprematismo (constelações de triângulos, círculos, trapézios) e os “malabarismos” transracionais da “zaúm” pareciam sonhar devolver ao fazer artístico uma pureza primitiva, uma “pureza do nada” e vão prosperar enormemente no período da Revolução em que a busca de novos valores humanos se orienta para uma reconstrução que reconduz aos valores primitivos originais.

Ora, no que se refere à renovação das artes visuais e suas repercussões em outros campos de expressão artística como a poesia, a literatura e o teatro, característica, como vimos, do amplo movimento de renovação estética dos inícios deste século, o conjunto da obra de Almada Negreiros, quer enquanto caricaturista, dançarino, ator, romancista, dramaturgo, poeta, ensaísta e pintor, parece corresponder no âmbito do modernismo português ao mesmo impacto revolucionário que exerceu a figura de V.Maiakóvski no contexto do futurismo russo. Em muitas atitudes e frases do poeta futurista russo é possível ver por refração a personalidade e o pensamento de Almada Negreiros.

Numa primeira sondagem, quer nos parecer que a trajetória de Almada como artista e pensador define-se, segundo suas próprias palavras, entre um certo “futurismo” dos inícios e um certo “cubismo” da maturidade, querendo certamente contrapor aí a atitude irreverente nos anos inconformistas do primeiro modernismo português com uma postura mais “construtiva”, ou talvez “construtivista” orientada à regra, à valorização do cálculo geométrico, da proporção e do número.

É oportuno lembrar, que também o construtivismo russo, movimento que embasou todo um período da arte russa de vanguarda, formula a idéia da arte enquanto construção de objetos, através da elaboração técnica de materiais, do cálculo matemático, do número, do laconismo nos meios de expressão artística. O construtivismo renega o decorativo não motivado funcionalmente e busca esquematizar, logicizar e maquinizar a linguagem da arte, seja na arquitetura, escultura, teatro, literatura e pintura. Na Rússia o movimento é considerado como um desenvolvimento conseqüente do cubo-futurismo e das tendências pictóricas de vanguarda, e seu triunfo no campo do teatro foi uma das suas mais importantes contribuições. V. Meyerhold figura como o diretor teatral que melhor soube explorar as possibilidades da cena construtivista. E de certa forma, também a poesia e as peças teatrais de Maiakóvski e, sob certo sentido, a cinematografia de S. Eisenstein devem muito a essa espécie de cálculo algébrico com que os construtivistas pretendiam estruturar suas obras.

Entretanto, se a trajetória do artista português parece em certo ponto se cruzar com os caminhos teóricos e estéticos formulados por esses movimentos, é certo também que ela traçou atalhos próprios, desvios muito pessoais que acabaram por conferir uma personalidade muito original a Almada. Sua especificidade, inclusive no âmbito geral europeu, reside essencialmente, quer nos parecer, na busca incessante da criação ou invenção de uma linguagem que Almada denominava “canônica”, isto é, o desejo de concretizar o sonho da “canonização” da arte, ou melhor dizendo, criar uma linguagem canônica de “unanimidade”, conforme a terminologia do próprio artista. Daí sua necessidade de “desenterrar todo o segredo do clássico”, como se a Antiguidade pudesse revelar a ele um segredo consubstanciado numa espécie de geometria “visionária” ou “simbólica”, capaz de uma decomposição e de um entendimento mais profundo da realidade.

O próprio artista assim se expressa ao se referir à sua longa pesquisa sobre os painéis ditos de Nuno Gonçalves, património artístico da pintura antiga portuguesa:

“Estava bastante bem informado das tendências de Maliévitch, Kandínski, Paul Klee, Mondrian, cubistas, enfim, de todas as feições tomadas pela arte moderna depois da fantástica revolução dos impressionistas. E, por outro lado, pelo géometra Hambidge e pelos arquitetos Ernest Mössel e Lund. Simplesmente, todos esses nomes que acabo de citar me tinham francamente elucidado, em arte, da expressão exata do movimento impressionista. O movimento impressionista foi um ponto final e não um ponto de partida – o ponto de partida seria depois do ponto final.[...] Não era absolutamente um resultado sobre os painéis a que eu me acometia, mas exatamente àquilo que buscava a arte moderna depois dos impressionistas. Isto é, ir ao encontro de um cânone. Eis a razão fundamental de todo o meu trabalho”.<sup>3</sup>

O artista português, na esteira de tantos artistas neopitagóricos, propõe-se redescobrir a geometria “sem cálculo” dos antigos pitagóricos.<sup>4</sup> Sua constante pesquisa em torno do Número, da Proporção ou Razão, da Eúritmia e Aritmologia, o situa junto às concepções da antiga tradição que considera a arte como uma atividade de conteúdo sagrado: a arte sagrada, tal como a entendiam os egípcios, os gregos e os cristãos europeus dos primeiros séculos. Almada parece buscar no conhecimento antigo o “segredo perpétuo da criação da arte” e suas leis de proporcionamento e traçados reguladores. A “língua sem opinião do Número” e do traçado geométrico levou-o à busca de um saber unitivo, harmonia universal que concilia os opostos, racional e irracional, consciente e inconsciente, conhecimento intelectual e emoção profunda.

Daí a impressão que nos deixa o conjunto de sua obra de uma busca quase obsessiva por uma dimensão para lá da realidade aparente, como que, forçando ultrapassar os meios sensoriais, pleiteasse alcançar a essên-

---

<sup>3</sup> In Diário de Notícias, 9-6-1960, entrevista de Antonio Valdemar, apud Freitas, L., *Almada e o número*, Editora Soctip, Lisboa, 1987.

<sup>4</sup> Cf. a respeito, em especial, o excelente ensaio “Almada Negreiros, um neopitagórico”, In Freitas, L., *Pintar, o Sete*, Editora Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.

cia universal e o princípio de todas as coisas, talvez uma chave para a harmonia dos mundos.

O Número, considerado assim Número divino ou Número idéia, diferente do número matemático ou quantitativo, ligado, portanto, a concepções cosmológicas, ao transverbal, ao mito e ao símbolo, representou na teoria e prática artísticas de Almada, uma espécie de eixo central em torno do qual gravitaram sua profunda visão de mundo, sua acurada filosofia da arte, enfim toda uma poética que o artista deslindou em suas múltiplas formas de expressão.

Conhecer, portanto, o Número sagrado, seria penetrar no inteligível das coisas, no incompreensível do ser, pois ele é o ser em todas as suas categorias, ao mesmo tempo matéria e forma. Para os pitagóricos, o Número universal é o princípio de tudo e conhecer esses números e suas relações significava apropriar-se das chaves para o conhecimento dos princípios divinos que vibram no interior das coisas e das criaturas.

É nesta orientação que se deve entender a procura de Almada pelo enigmático “ponto da Bauhütte”, traçado geométrico ligado aos “grandes mistérios” de uma Federação, sob a forma de associação autônoma de ritual secreto, de todas as lojas de entalhadores de pedra do Santo Império Germânico que persistiu até o fim do século XVIII e que se denominava Bauhütte. O chamado ponto da Bauhütte é mencionado numa quadra popular transmitida tradicionalmente pelos entalhadores de pedra da época gótica, transcrita por Almada da seguinte forma:

Um ponto que está no círculo  
E que se põe no quadrado e no triângulo  
Conheces o ponto ? Tudo vai bem.  
Não o conheces? Tudo está perdido.

Essa espécie de polo ou “umbigo”, relacionado à segmentação polar do círculo e a uma ciência do círculo e dos polígonos inscritos, faz alusão a um sinal lapidar colocado no círculo diretor pelos pedreiros, os compagnons, como prova iniciática dos membros da Bauhütte; isto é, uma fórmula iniciática

dos antigos construtores de catedrais. Tal ponto esquecido, cujo conhecimento anunciaria a salvação, a integração harmoniosa dos “três mundos”, representados pelo quadrado, pelo triângulo e pelo círculo, ou ainda o *mysterium conjunctionis* prometido pelos antigos alquimistas<sup>5</sup>, esse ponto secreto, ao que tudo indica, teria sido expresso num dos motivos do painel “Começar”, traçado na pedra no átrio do edifício da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, inaugurado em 1969, um ano antes da morte de Almada.

Não se trata simplesmente de encontrar numa única figura geométrica um ponto que simultaneamente esteja no círculo, no quadrado e no triângulo, mas de fazer refletir através dessa sobreposição geométrica, um questionamento mais profundo da quadratura do círculo, isto é, o possível encontro de um ponto do espírito que possa conciliar a totalidade do ser: o círculo divino com o universo humano e social das leis, expresso pelo quadrado, mediante a intercessão do espírito, representado pelo triângulo. Conhecer esse ponto de fusão pressupõe uma espécie de sagrada iniciação, capaz de fazer emergir um ponto do espírito, espécie de foco de “visão” que abre o olhar da própria consciência e a partir do qual as contradições possam se resolver numa única unidade, centro de si mesmo, harmonia dos contrários e dos opostos numa fusão orgânica do divino e do humano, do macrocosmo e do microcosmo.

Não resta dúvida que as idéias e as propostas estéticas de Almada Negreiros apresentam virtualidades cujas consequências permanecem ainda imprevisíveis.

De fato, verifica-se que data apenas das últimas décadas uma releitura revivificadora do papel importante que representam a diversidade da personalidade artística do artista português e o conseqüente polimorfismo da sua arte para uma compreensão mais profunda do movimento artístico e estético contemporâneo.

A partir dos pontos acima assinalados, depreende-se ao final uma linguagem artística orientada para a primazia da visualidade, expressa pelo Almada escritor-pintor, segundo as leis do abstracionismo geométrico, ca-

---

<sup>5</sup> Cf. Freitas, L., op. cit. p.101.

ras ao espírito das vanguardas russas, especialmente o cubo-futurismo e o construtivismo, na sua busca da desmontagem/montagem, (des)construção/construção, desequilíbrios e equilíbrios compositivos para, afinal, como pretendia Almada, encontrar as secretas leis geométricas da arte.

Com efeito, a clara conexão das artes verbais com as artes visuais, aspecto central manifesto no conjunto da sua obra como um todo, orienta uma apreensão do universo do pensamento e da arte do autor muito afim à estética do Futurismo russo, movimento que, como vimos, proclamava, antes de mais nada, que arte deveria cessar de imitar a natureza para que o mundo artístico e o mundo poético pudessem se tornar válidos por si mesmos.

É evidente, neste sentido, a radical oposição a uma arte mimética, naturalista, vinculada aos princípios estéticos de um academismo considerado passadista.

Sem dúvida, é com base nessa irrestrita adoção das regras da estética futurista que se pode depreender o posterior alcance e o desdobramento de todo o trabalho criativo de Almada. Talvez, por ter sido um dos poucos que assumiu a ruptura até às últimas consequências, sua personalidade ultrapassa o momento agitado vanguardista para se inscrever, além da provocação, na busca permanente de uma nova estética e de uma nova filosofia da arte para a vigência do século XX.

## BIBLIOGRAFIA

- FRANÇA, José Augusto. *Almada, o Português sem Mestre*. Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Começar*, Colóquio. Lisboa, 1970.
- FREITAS, José Lima de. *Almada e o número*. Lisboa, Arcádia, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Pintar o Sete – Ensaio sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, s/d.
- GONÇALVES, Rui Mario, *Almada*. Colóquio, n. 25, out/1963.
- GOURFINKEL, N. “Les recherches esthétiques et la Révolution”, In *Théâtre Russe Contemporain*. Ed. la Renaissance du livre, Paris, 1931.

PERLOFF, Marjorie, *O Momento Futurista*. São Paulo, Edusp, 1993.

POMORSKA, Krystyna, *Formalismo e Futurismo*. São Paulo, Perspectiva, 1972

RIPELLINO, A.M., Maiakóvski e o Teatro Russo de Vanguarda. São Paulo, Perspectiva, 1971.

VARPAKHÓVSKI, L. *Nabliudênia, analiz, ópit* (Observações, análise, experiência). Editora VTO, Moscou, 1978.

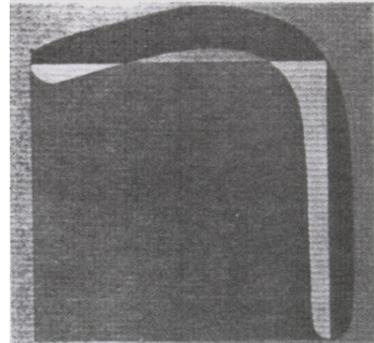
**Abstract:** *The aim of this article is to establish the relations and aesthetic connections between Russian vanguard movements and Almada Negreiros's artistic experiences.*

**Keywords:** *russian vanguard, comparative literature, portuguese modernism, Almada Negreiros.*

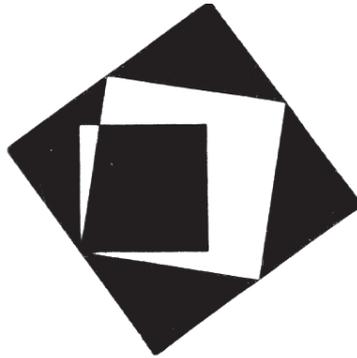
Almada Negreiros



1



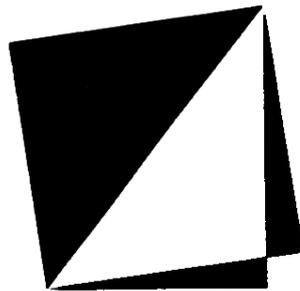
2



3



4



5

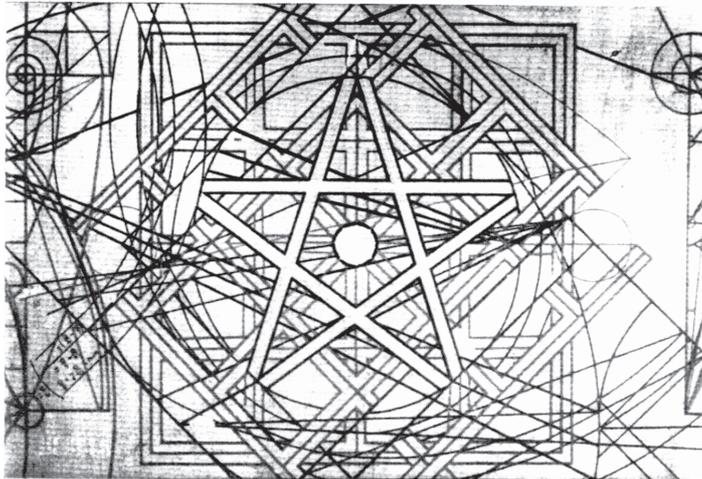
1 – Relação 9/10 (1957).

2 – Pintura (c. 1957).

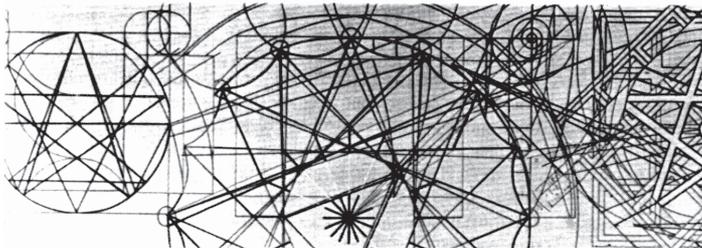
3 – A porta da harmonia (1957).

4 – Quadrante.

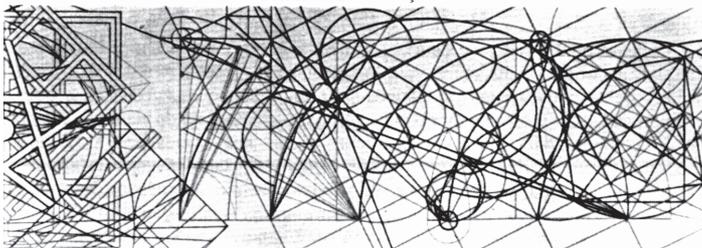
5 – O Ponto da Bauhütte (1957).



Motivo central do painel «Começar» (estrela pitagórica).



*Figura superflua ex errore*, motivo que desenvolve um desenho de Leonardo da Vinci.  
Pormenor de «Começar».

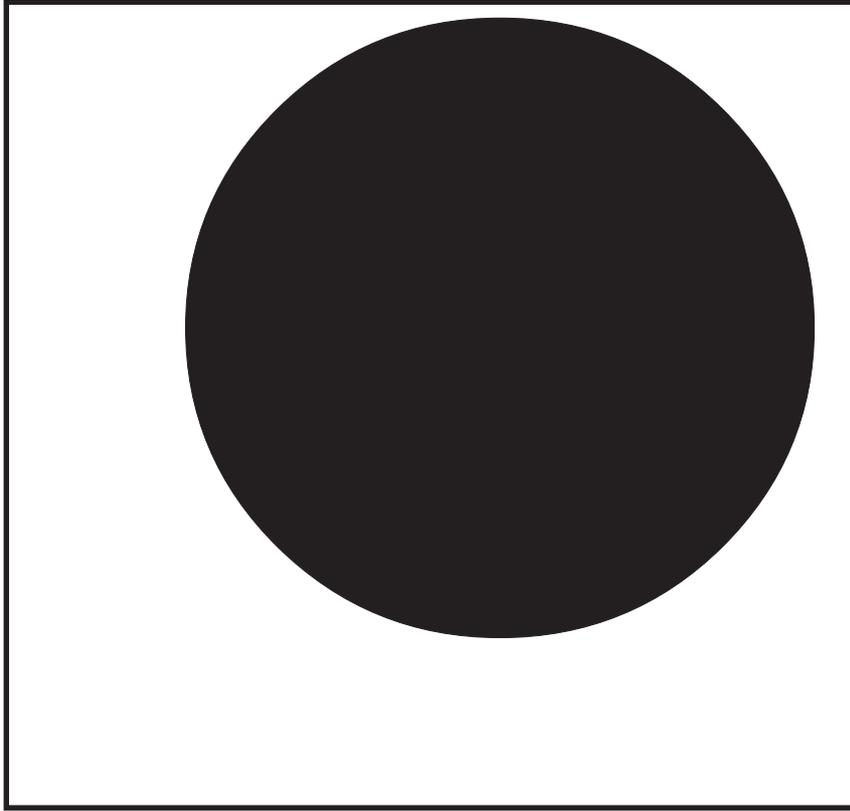


Pormenor do lado direito de «Começar», com o traçado do «Ponto da Bauhütte»  
na extremidade direita.

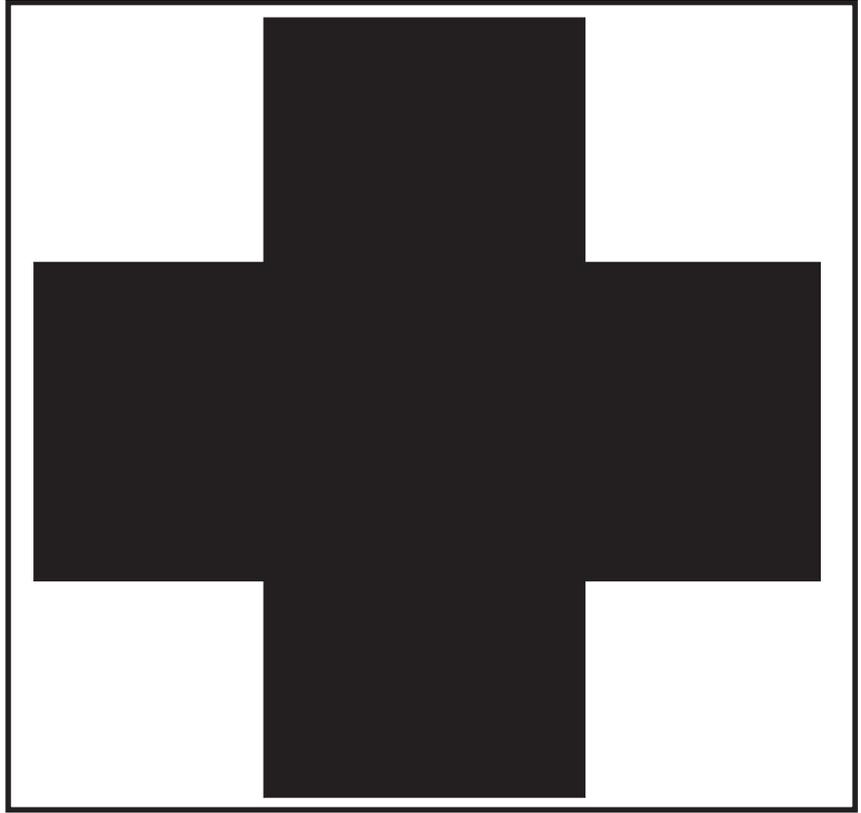
Almada Negreiros



K. Maliévitich – Quadrado Negro, 1913



K. Malévitch – Círculo Negro, 1913



K. Malievitch – Cruz Negra, 1915