

PEQUENA ANGULAR; ALMADA EM RELANCE

Notas-relâmpago acerca da Obra Literária de José de Almada Negreiros no centenário de Orpheu⁵⁶

CELINA SILVA

FLUP

celinas@letras.up.pt

Resumo: Leitura panorâmica da obra literária de Almada Negreiros na sua constante mutação, focando-se os exemplos maiores da sua escrita- processo instauradora de uma unidade cujo núcleo radica numa prática experimentalizante das formas. A escrita polígrafa deste autor percorre os ismos do Orpheu (1915), ativando os códigos linguísticos e literários de modo a renovar os paradigmas, adotando posteriormente um registo onde a modernidade relê a tradição de modo original. A Este posicionamento Almada chamou Ingenuidade.

Palavras-chave: Almada – Orpheu – Vanguarda – Modernidade - Ingenuidade.

Abstract: Reading of the literary work of Almada Negreiros concerning its constantly changing procedures, and focusing the major examples of its writing in order to underline the fundamental unity of its creative nucleus which lies in an experimental practice. This author's writings show the main literary practice created around Orpheu (1915), portuguese vanguard movement, by activating the linguistic and literary codes in order to renew the paradigms. Later Almada's work adopts a quite different record on which modernity and tradition dialogue in a critical and original way. This particular attitude and style was called by Almada Naivety.

Keywords: Almada – Orpheu – Vanguard - Modernity - Naivety.

⁵⁶ Neste texto percorre-se a obra literária de Almada de modo muito sintético; contudo a divulgação recente de alguns dados, até então apenas conhecidos de investigadores, origina uma menção mais circunstanciada face a alguns textos.

“[E]ncontrei melhor do que supunha,
mas não mais do que procurava.”

Almada Negreiros

Nenhuma obra atuante na cultura portuguesa do século XX atinge a especificidade da produção artística de José de Almada Negreiros (1893-1970); iniciada nos anos 10, permanece, contudo, ainda uma incógnita, visto estar longe de ser conhecida na totalidade. Poeta, pintor, desenhador, dramaturgo, ensaísta, bailarino, coreógrafo, performer, ator esporádico, humorista, compositor, conferencista, repórter, jornalista e investigador do mundo imenso das formas, dos sinais e do que designa, “Número”, Almada usou todos os meios de comunicação possíveis no seu tempo de vida. Proferiu conferências, palestras radiodifundidas, fez apresentações de livros, de exposições de pintura e de filmes, concedeu entrevistas a jornais, revistas e a repórteres televisivos, desenvolveu uma intensa atividade epistolar e colaborou com projetos cinematográficos. O que a particulariza, além do acabado de mencionar, deriva da conjunção de relevante talento inventivo, espontaneidade trabalhada por posterior disciplina, rigoroso trabalho de reescrita, por vezes levado até ao limite, bem como de invulgar capacidade em assumir riscos. Tal combinatória engendra um mundo criativo único, onde artes, géneros, modos, *ismos*, se imbricam numa escrita-processo plural, percurso dialético visando a auto-superação, gérmen de vivência expressiva e atuante, inerente a uma necessidade interventiva, marca universal da sua trajetória em perene devir. Voz-presença, ora estridente ora sibilina, Almada comunica constantemente, procurando alertar os compatriotas para o que se lhe afigura fundamental: Ser, Tempo, Conhecimento e Arte.

A consciência plena, embora precoce, do papel da ordem estética enquanto entidade estruturante do Ser, encaminha-o para a incessante experimentação de práticas artísticas distintas, permanente exercício simbiótico de conhecimento, crítica e criação enquanto autodidata: “[p]us-me preso às minhas ordens/pra não me perder de mim” (Almada Negreiros, 2001: 241). A articulação das referidas instâncias norteia, suportando-a, uma produção fundamentada, *ab initio*, na interação de artes plásticas, literatura e performance alicerçadas numa matriz gnómica transversal que desempenha uma função autenticamente genesíaca. A arte-ação de Almada, indissociável da ânsia de saber, volve-se especulativa pela via da descoberta-invenção, implicando uma tripla

realização: como artista, português e humano. Assim sendo, relaciona-se com os sucessivos movimentos, escolas, grupos e revistas artísticas portuguesas e estrangeiras⁵⁷, nelas colaborando com um posicionamento marcadamente pessoal.

Segundo o atual estado de conhecimento relativo à obra editada, excetuando jornais manuscritos⁵⁸, textos, desenhos infantis e da adolescência, datam de 1912 fragmentos e projetos de peças teatrais (*O Moinho* e *23 2º Andar*), bem como desenhos e caricaturas patentes em revistas e jornais publicados nessa época⁵⁹. Em 1913, Almada “estreia-se” expondo individualmente desenhos, escreve, na senda do lirismo tradicional, registo nunca abandonado de modo definitivo ao longo do seu percurso literário, uma primeira versão do poema, *Rondel do Alentejo*, publicando no ano seguinte, *Silêncios*, poema em prosa, em *Portugal Artístico*. Durante 1915 produz, *Chez Moi*, poema de cunho vanguardizante no qual se convoca a infância, sob um prisma onírico e erotizado, uma versão primitiva de *A Engomadeira* (1917), prosa e *A Cena do Ódio*, ode sensacionista, colaborando ainda em *Orpheu I* com *Frisos*⁶⁰. As missivas do jovem artista à Sonia Delaunay, alocutária diletta, atestam a intensa, entusiasta e exigente aspiração literária acalentada neste período; nelas figuram tanto projetos de criação quanto textos propriamente ditos, acompanhados da respetiva descrição e crítica. Este cariz evidencia a perceção clara da sua imaturidade do ponto de vista expressivo, situação superada com escrita de *A Cena do Ódio* destinada a *Orpheu III*. A componente crítico-reflexiva assumida enquanto dimensão fulcral, anterior/simultânea/posterior, à materialização das obras, destaca-se enquanto uma das características universais desta produção, na qual a prática experimentalizante, composta de estudo, inquirição e operações de reescrita, se configura dialeticamente.

⁵⁷ *Portugal Artístico, Ideia Nacional, Orpheu, Portugal Futurista, Contemporânea, Novidades, Ilustração Portuguesa, Athena, Presença, La Gaceta Literaria, A.B.C., Blanco y Negro, La Farsa, Nuevo Mundo, Revista de Ocidente, Revista de Portugal, Atlântico, Cadernos de Poesia, Panorama, Cidade Nova, etc.*

⁵⁸ *O Progresso, A República, O Mundo, A Pátria (195-6), A Paródia (1912).*

⁵⁹ *Papagaio real, A Briosa, A Satyra, A Paródia, A Rajada. A Lucta, A Manhã, A Bomba, etc..*

⁶⁰ Entre 1915 e 1917 Almada proclama-se “poeta futurista”, “poeta sensacionista” e “inventeur futuriste de l’artificiel” (*sic*) no ano seguinte. Os textos supracitados evidenciam a passagem de uma estética finissecular (*Silêncios*) para uma postura modernizante (Cf. a segunda versão de *Rondel do Alentejo*, *A taça de chá* inserida em *Frisos* onde emerge o paulismo, conforme demonstra Ellen Sapega in *Ficções modernistas: O contributo de José de Almada Negreiros para a renovação do Modernismo Português*, Lisboa: ICALP, 1992.) e vanguardizante através da reescrita de *A engomadeira* (1915-17), da produção de *A Cena do Ódio* (1915), de *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)* (1916), duas versões de *Litoral* (1916), a da reescrita de um friso *Mima Fataxa* que engendra o poema experimental *Mima Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino* (1916) e *K4 O quadrado azul* (1917).

A relação de literatura e artes plásticas, opção declarada pelos membros da *Geração de Orpheu*⁶¹, corporiza-se em Almada no cultivar de vários ismos, mas essencialmente pela adesão eufórica ao futurismo no que diz respeito à escrita e à intervenção⁶². Todavia, o movimento-germinal das vanguardas é por ele acionado através de uma apropriação pessoal dinâmica, em sintonia com a abertura formal inerente à postura futurista cuja cosmovisão de teor “revolucionário” instaura, no ininterrupto processo de maturação do poeta-pintor, o sistema motriz aglutinante da produção plural, proteiforme, em transformação permanente.

Pertencendo a esta geração, o artista total que foi Almada Negreiros constituiu a espinha dorsal do modernismo português desde o seu início. Foi em Almada que confluíram e se tornaram perenes as características dos pioneiros, tanto no domínio da literatura como das artes, do desenho, da dança e do teatro. (Gonçalves, 2006: 5)

Raro no contexto cultural português, esse ambiente de caloroso debate, genuíno intercâmbio intelectual e artístico, fervor criativo, ânsia de renovação compartilhada permanece único ao longo da vida de Almada que não cessa de se referir aos “queridos companheiros de Orpheu”, autênticos agentes-inventores de um mundo-outro porque comprometidos com um objetivo maior: criar em Portugal arte moderna. Orpheu, entidade fundacional do moderno em Portugal, “a nossa vanguarda da modernidade”, pois segundo o próprio, “toda a modernidade nasce vanguarda”, desencadeia posturas cambiantes equacionadas, ora sucessiva ora simultaneamente, sob o signo da multiplicidade:

Uma característica do “Orpheu” (a qual chegou a ser hilariante) era de perpassar por uma série infindável de ismos. E tanto mais infindável quanto no “Orpheu” era o encontro de letras e pintura, cada uma com a sua série infindável de ismos. (Almada Negreiros, 1965: 24)

⁶¹ Nomeadamente, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana e Raul Leal.

⁶² Como é sabido, o pouco que circula entre nós com o labelo futurista tem, o mais das vezes, carácter meramente indicial, embora o *Manifesto e fundação do futurismo* tivesse sido publicado em 1909 num jornal dos Açores, em Faro e Lagos. Publicações regionais, entre elas *O Herald*, deram à estampa textos que se reclamavam desta estética. Há no diálogo epistolar entre Fernando Pessoa e Sá-Carneiro referências semeadas de reservas ao movimento e ao “suposto embaixador” de Marinetti, Santa-Rita. Amadeo veiculava em entrevistas, e não só, preceitos futuristas.

Imerso numa conjuntura efervescente, Almada desdobra-se na escrita de obras “experimentais”, atuando na imprensa contra os detratores de Orpheu⁶³ através de caricaturas, declarações e performances de forte teor interventivo e cria, com Santa-Rita, o “Comité Futurista de Lisboa” (1916). Tais factos patenteiam o assumir da faceta bélica do futurismo visando, ao aniquilar os inimigos da Vanguarda, provocar a imperativa mudança artística e social. Esta fase de busca metamórfica, na qual, não raro, a blague pontifica, atesta ainda desenvoltura num registo mundano mesclado de humor, no dizer de José-Augusto França, demonstrado pelas ilustrações “Arte Nova” de cartazes, programas, libretos de bailados, alguns poemas e pelos bailados propriamente ditos⁶⁴. Em singular consonância, a vertente satírica, seja nas caricaturas gráficas, seja nas literárias, escritas de modo embrionário ou não⁶⁵, demonstra algo nuclear na obra almadiana: a existência de um projeto construtivo concernente ao país, cuja concretização implica a denúncia dos elementos negativos que o quartam e imobilizam. Almada “exige” um Portugal atualizado, uma nação empenhada. A este propósito, Sara A. Ferreira, no texto introdutório à reedição de um dos textos almadianos, mais emblemáticos no tocante a esta questão, afirma:

[...] Anti-Dantas inaugura a produção de Almada enquanto autor de manifestos (...) e futuramente, de conferências. Seguem-se-lhe num curto espaço de tempo um manifesto Exposição de Amadeo de Souza-Cardozo (Dezembro de 1916) e o Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX (Abril de 1917), que juntamente com o Anti-Dantas formam um tríptico ‘provido de uma lógica profunda’ (Silvestre, 1990: 125). São três momentos distintos, definidos por Osvaldo Manuel Silvestre. O ‘momento antagonista no seu desejo de aniquilação do passado’ (*ibidem*) – e do presente que insistentemente, (re)vive esse passado – que o Anti-Dantas (em comunhão com A Cena do Ódio) representa. O ‘momento jubilatório’ (*ibidem*) que na figura de Amadeo de Souza-Cardoso (...) celebra o nascimento de Portugal ‘pró-século em que vive a Terra’ (*ibidem*). E finalmente, com o *Ultimatum Futurista*, o momento da ‘apoteose do esquecimento como preâmbulo a uma palingenia da Pátria’ (Silvestre, 1990: 125). (Almada Negreiros, 2015: 4)

Suspensa o projeto de *Orpheu* em 1916 e as atividades em torno do Futurismo no final do ano seguinte, continuam os planos de ação vanguardista, produzindo em 1918 objetos de teor intersemiótico, nomeadamente, “invention vert”:

⁶³ Polémica com Dantas, *O Jornal* (13/4/1915), *Manifesto Anti Dantas e Por Extenso...* (Performance de 1915, publicado em 1916), “O suposto crime de Orpheu”, *O Jornal* (3/4/1915), *Exposição de Amadeo de Souza-Cardozo* (1916), capa da revista *Ideia Nacional* (1916), *Conferência Futurista* (1917), escrita de *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (1917), carta a *Capital*, *A ideia futurista na ribalta*, e publicação do *Portugal Futurista* (1917).

⁶⁴ Poemas: *Rondel do Alentejo*, *Frisos*, *Chez Moi* (1915); bailados: *O Sonho da Princesa na Rosa* (1916), *Lenda de Ignez*, *a Linda que não soube que foi Rainha* (1916), *A Princesa dos Sapatos de Ferro* (1918), *O Jardim de Pierrette* (1918), *O Bailado do Encantamento* (1918).

⁶⁵ *O Mendes*, *Os Outros*, 23, 3º Andar, *A Cena do Ódio*, *Manifesto Anti Dantas e por Extenso...*

[...] conjunto de cartões executados no âmbito do grupo N. C. 5 (*O Nosso Club* ou clube das *Cinco Cores*) formado por Almada (que assina *Verde ou Zu*) e pelas “executantes” de *Bailado do encantamento*, *A princesa dos sapatos de ferro* e *O jardim da Pierrette* Tareca, i. e. Maria Madalena Morais da Silva Amado (cor roxa); Tatão, i. e. Maria da Conceição de Melo Breyner (cor azul); Zeca, i. e. Maria José Burnay Soares Cardoso (cor vermelha); e Lalá, i. e. Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (cor branca). (Ferreira, Costa & Costa, 2013: 60)

De facto, o aludido clube, “[c]riado na esteira das representações portuguesas dos Ballets Russes (...),[e] no âmbito dos espetáculos de dança promovidos por Helena Castello Melhor, (...) ultrapassa o campo das experiências baléticas” (Ferreira, 2015: 21), constitui um espaço criativo entusiasta onde Almada pontifica, espécie de “musageta” de um coro-corpo de baile feminino. Os textos supra citados, dele resultantes em certa medida, evidenciam operações de escrita onde a exploração gráfica, patente em “Mima-Fataxa Sinfonia...”, *Litoral* e *K4 O Quadrado Azul*, se materializa agora através de uma composição híbrida e policroma, corporizando, pela via de uma textualidade plural, um singular “manifesto” (N. C. 5 Commandements) programas de ação (PROGRAMME OCTOBRE 18) deste clube de “eleitos”. Os “bailados simultaneístas”, referenciados na correspondência a Sonia Delaunay, surgem agora presentificados mediante uma escrita que “transforma o grito tipográfico do performer futurista no gesto manuscrito e desenhado do poeta-pintor finalmente uno.” (*ibidem*)

Tal postura articula o culto do corpo, através do contacto com a natureza, do desporto e da dança, a apologia do pensamento encarado enquanto ação criativa, instauradora, vigente em *K4 O Quadrado Azul* e a imaginação. A par das referências à velocidade, à locomotiva e à luz, marcas do imaginário futurista, a combinatória das cores e dos nomes das bailarinas, convocadas através do hipocóristico, engendra, à semelhança de algumas experiências em linguagem “zaoum” e dadaístas, objetos semióticos de textualidade complexa; poemas de sons e cores que constroem uma partitura musical *sui generis*, ou ainda, uma original notação coreográfica. A assinatura “VERT FUTURISTE”, escrita a tinta verde remete para alguns dos papéis desempenhados por Almada-bailarino, bem como para as várias versões de um texto autobiográfico constando no jornal manuscrito *parva (em latim)* IV (1920), *História Verde II*.⁶⁶

⁶⁶ Cf. (Ferreira, Costa & Costa, 2013: 110).

A estadia em França (1919-1920) desencadeia uma singular conjugação de circunstâncias e vivências responsável pela tomada de consciência, ampla e radical, da realidade numa dimensão cósmica, resumível na formula-súmula “La Révolution Individuelle”⁶⁷ vigente no final de *O Dinheiro*. A ausência física da pátria, o convívio entre portugueses e franceses favorecem o espírito crítico, o relativizar do passado imediato, propiciando a reflexão e um conseqüente amadurecimento; a sua prática artística intensa patenteia desde então um autêntico ponto de não retorno. O contacto in loco com o dadaísmo, o cubismo, a obra de Cézanne e a leitura de Vitrac alimentam a avidez da mente criativa almadiana, levando ao encontro de Ingres e Delacroix. Em simultâneo, conforme assinalam J.-A. França e Ernesto de Sousa, a convivência com a obra de Apollinaire revela-se crucial, reforçando as intuições e certezas do modernista português que, à sua maneira, relê e reatualiza princípios do “Esprit Nouveau”⁶⁸. O conhecimento deste modo adquirido, vivido e experienciado até ao limite, unifica, clarificando e rearticulando, posturas, modalidades e práticas anteriores. A revelação de Almada a si próprio e aos outros resulta de uma iniciação, viagem sem fim até ao âmago da realidade e do Ser, desencadeando um revivificar de interesses compartilhados outrora com Amadeo e Santa-Rita relativos ao *Ecce Homo* (1916) e ao “Políptico...” (1917) no tocante à articulação da vanguarda com a tradição. Nas palavras do Mestre relativas ao pacto entre eles celebrado urgia: “irmos à Antiguidade para encontro à Modernidade atual.” (Almada Negreiros, 1965: 18).

A referida obra, cuja variedade e quantidade se amplifica a diversos níveis: em termos de género (lírica, narrativa, drama, gnómico), língua de escrita (português e francês) e opções estéticas de modernidade, evidencia uma das suas fases mais produtivas⁶⁹. A partir de 1919 surgem, a par de caligramas, todavia inéditos, de teor diverso, uns próximos da vanguarda, outros do que constitui o cunho maior da restante produção de Almada, a Ingenuidade, (conceito do pré-romantismo por ele adotado), textos literários onde o teor realístico-satírico se articula com um lirismo de clara modernidade. O sujeito poético assume uma expressão-manifestação artística distinta,

⁶⁷ Texto datado de *Paris, armistice 1919 Fev.* e publicado na *Contemporânea* nº2 em 1992.

⁶⁸ (Silva, 1986: 56-65).

⁶⁹ Cf. *Os Ingleses fumam Cachimbo, O Kagado, Pa-ta-poum, Mon Oreiller, O Dinheiro, Celle qui n'a jamais fait l'Americain, La Lettre* e as primeiras versões de *Histoire du Portugal par Coeur, A Invenção do Dia Claro* e *Antes de Começar*. É provável a escrita de muitos mais textos e fragmentos publicados na imprensa periódica durante os anos 20 e 30 (antes, durante e após a estadia em Madrid), como, por exemplo, algumas das crónicas do *Diário de Lisboa, O Dinheiro* e *Histoire du Portugal par Coeur* editadas pela *Contemporânea*.

derivada de aludido estágio de vivência, no qual a afetividade se envolve elemento nuclear, abandonando a atitude “agressiva” do momento anterior sem, no entanto, perder a veemência. Impera agora a vontade ou, mais que isso, o propósito de dialogar com os compatriotas, expondo ideias e projetos em desejável interação e sintonia. Um objetivo deste teor exige o adensar da síntese poético/gnômico ao nível da textualização, visto a cosmovisão-suporte dos textos implicar um cariz mito-poético responsável pela dita mutação radical nos modos expressivos onde razão e coração se envolvem indissociáveis. “Toda a nossa felicidade adquirida pela nossa cabeça depende do nosso coração. Um homem nunca é o que quer mas sim o que quer o seu coração”. (Almada Negreiros, 2015: 46). Convicto de que condição humana na sua plenitude requer um processo transmutativo de auto (re)criação, Almada adota uma nova postura; dar conta desta certeza, transmiti-la, torna-se a temática fulcral da produção ulterior, que, paulatinamente, se envolve genuína leitura do cosmos, arcanos e sinais na qual o gnômico é omnipresente.

Realçando embora o facto de o país ser “claríssimo do exterior”, Almada não deixa, contudo, de afirmar: “a Arte não vive sem a Pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro” (Almada Negreiros, 2006: 144). Com efeito, *Histoire du Portugal par Coeur* (1919) é, em primeira versão, uma pequena prosa na qual se sintetizam as características acima referidas através da uma textualidade fragmentária, resultante singular da combinatória de um registo popular revisitado pelo humor e de apelo à ação; o rememorar da pátria, não real mas a tornar real, a concretizar, configura-se em evocação exortativa, confabulação lírica mediante a qual o sujeito e a pátria mutuamente se recriam, afetivamente se reencontrando. A obra referida funciona, pelas características referenciadas, como um autêntico texto-charneira através do qual a obra literária, e não só, se re-articula⁷⁰.

Uma vez regressado a Portugal, na esteira dos projetos ligados ao mencionado “Club ...”, autêntico cadinho criativo, Almada, redige e ilustra *parva (em latim)*, obra cuja particularidade maior reside num visitar re-inventivo da infância quer do ponto de vista formal quer temático; “parva não dá satisfações a ninguém/ parva é parva porque quer//parva diz /Sejam estúpidos se quiserem mas não me toquem / Deixem-me estar sozinha, mas se gostarem de me ver sozinha sentem-se aí” (Almada Negreiros,

⁷⁰(Silva, 1986: 56-89).

2015: 31). Este jornal manuscrito inédito, composto de cinco números, quase todos inacabados (tendo desaparecido o terceiro), inventiva e alegremente reatualiza as várias componentes de um “diário” ilustrado com desenhos e pinturas. No número um, único completo, constam desenhos, alguns dos poemas escritos em Paris intercalados por um “editorial”, “notícias”, “histórias” e “aventuras”, não faltando exemplos da citada ficção autobiográfica, *História de Verde II*, bem como a dedicatória às narratárias de eleição: Tareca, Tatão, Zeca e Lala. Criatividade e imaginação, impulsionadas por uma dimensão lúdica assumida, eivada de lirismo, plasman-se num vitalismo hedonista espontâneo e afetivo através de uma discursividade fluida evidenciando a postura e cosmovisão do ingénuo voluntário, do homem renascido vivenciando a Ingenuidade.

Almada profere conferências, cujo exemplo maior é *A Invenção do Dia Claro*, verbalização capital da temática e das opções formais aludidas; nela se evoca, pela via do fragmento em registo poético, num sentido primeiro e “primitivo” porque primordial, a viagem iniciática do âmago aos confins do Ser, segredo da vida, cerne do humano na verdadeira aceção. Escrito numa primeira versão em Paris no ano de 1920, objeto de múltiplas reelaborações em 1921, data em que é apresentado como conferência e editado, o dito poema em prosa, dá conta, sob forma lírico-parabólica, do acesso a esse conhecimento supra-racional. Elegendo como designação do sujeito poético, a fórmula “poeta menino”, configuradora da referida instância-estado vivencial, Almada equaciona a necessidade de um novo “nascimento”, sinal do reencontro consigo mesmo operado através da consciência expandida pela experiência iniciática. A (re)construção da identidade, liberta das ilusões, transmutada, leva à sabedoria, simbiose de razão e coração, permitindo deste modo a emergência perene do “ingénuo”, epíteto apenas explicitado como tal em meados dos anos 30, mas manifestado de pleno modo no texto supracitado.

Os poemas *As Três Conversas da Fonte com o Luar* (1921) e *O Menino d’Olhos de Gigante* (1921) atestam a revisitação da matriz poética popular anteriormente focada, frisando a implicação mútua e complementar da dualidade (indivíduo/coletivo, masculino/feminino, movimento/estatismo, passado/presente, tradição/vanguarda, racionalidade/sensibilidade, memória/esquecimento), questão trabalhada em numerosos

textos⁷¹ e embrião do conceito de “antinomia” desenvolvido na maturidade, nomeadamente, em *Orpheu 1915-1965* (1965).

Durante as décadas de 20 e 30, Almada publica na imprensa periódica, com regularidade, textos de cunho parabólico⁷², normalmente curtos, muitas vezes apresentados sob a designação de crónicas, artigos, evocações de artistas, mas também historietas (*El Sol*, 1928) e bandas-desenhadas (*Petiz Jornal*, 1926), demonstrando a vontade de comunicar regularmente com um recetor alargado e diverso. O referido conjunto de textos, onde não podiam deixar de figurar polémicas⁷³, para além dos artigos enviados de Espanha para jornais e revistas portuguesas, divulga uma série de coordenadas temáticas respeitantes à arte, à sociedade portuguesa, aos Painéis, ao papel de Portugal na Europa. Esse ideário, abordado também em conferências⁷⁴ e entrevistas, encontra-se posteriormente sistematizado, ampliado mediante diversas reformulações na revista *Sudoeste*, *Cadernos de Almada Negreiros* (1935), no romance *Nome de Guerra* (1938) e na conferência *Arte, a dianteira da coletividade* (1965).

Ao longo da estadia em Madrid (1927-32), Almada escreve, entre vários textos e fragmentos, as peças *El Uno–Tragedia de la Unidad* (1928)⁷⁵, *Protagonistas* (1930), *O Público em Cena* (1931) onde, através de uma original articulação do teatro dadaísta e de Pirandello, se foca a questão do relacionamento com o outro aos vários níveis existenciais. Convivendo com os membros da geração de 27, em cujas atividades participa, Almada desdobra-se produzindo de modo quase constante.

De novo em Lisboa, Almada reescreve *Nome de Guerra*, existente numa primitiva versão desde 1925 como romance de costumes que, entretanto, se transforma em romance de tese; por intermédio da inserção de comentários, metalepses de autor e uma série de títulos de cunho frequentemente aforístico, a ação primitiva converte-se agora em mero exemplo demonstrativo da libertação do protagonista, relativamente à alienação de si mesmo, mediante o acesso à individuação. O percurso vivencial,

⁷¹ Cf. *Antes de Começar* (1922), *O Pierrot que nunca ninguém soube que houve* (1922), *Pierrot e Arlequim Personagens de Teatro* (1924), *Portugal* (1924), *El Uno, Tragedia de la Unidad* (1928-9), *Direcção Única* (1932), *Nome de Guerra* (1925-1938) e *Heráclito chora, Demócrito ri* (1950).

⁷² *O homem que não sabe escrever* (1921), *O homem que se procura* (1924), *A galinha preta e a nova geração* (1922), *O Diamante* (1922), *Nós todos e cada um de nós* (1924), entre outros.

⁷³ Polémica com José de Bragança relativamente à descoberta da colocação dos Painéis de São Vicente de Fora (1926) e com Dutra Faria sobre o Futurismo (1932).

⁷⁴ *Modernismo* (1926), *Direcção única* (1932), em 1933, *Arte & Artistas*, concedendo uma entrevista à revista *Revolução* intitulada *Techné A cabeça da colectividade*.

⁷⁵ Constituído por *Deseja-se Mulher* e *S.O.S.*

sequência de “nascimentos” (individual, social, iniciático), só pode cumprir-se cabalmente através da Arte: o provinciano e inexperiente Antunes torna-se escritor ao tomar consciência de si mesmo e da realidade.

A restante produção editada, importante em termos de quantidade e exemplificativa da evolução dos processos de escrita, configura-se maioritariamente rememoração através da qual a voz do sujeito poético se converte em *sui generis* thesaurus da humanidade, patente em *As Quatro Manhãs*, *Entretanto* e *Rosa dos Ventos*. Passado e presente, tradição e inovação coexistem em interação dialética; a sabedoria adquirida e a adquirir converte a vida em ação especulativo-contemplativa cujo exemplo poético máximo constitui *Presença* (1921-51). Ciente de que “o que sabemos não é o que os outros nos ensinaram, mas apenas o que nós próprios aprendemos à custa da nossa ingenuidade” (Almada Negreiros, 2006: 165), o sujeito poético constata que os “caminhos” continuam infinitamente, apenas terminando noutros caminhos, como consta numa das sequências do primeiro dos poemas citados no presente parágrafo.

A obra de Almada redimensiona a cultura portuguesa quer pelo imperativo do atual cuja raiz reside na consciência da perenidade arquetípica, quer perseguindo uma “cultura visual” esquecida ou camuflada de que se faz arauto a partir dos finais da década de 20: “sempre existiram determinados documentos que nos foram legados pela antiguidade [...] os quais até hoje não foram lidos” (Almada Negreiros, 2015: 64). Desse conhecimento dão testemunho, para além das várias entrevistas dispersas, *Mito-Alegoria-Símbolo* (1948), *A Chave diz: Faltam duas Tábuas e meia de Pintura no todo da Obra do Nuno Gonçalves* (1950), *Descobri a personalidade de Homero* (1944), *Téleon I e II* (1950), *Arte, a dianteira...* A par das produções mencionadas, os fragmentos destinados a *Ver* (1943), as reflexões em torno do ponto de Bahütte, as composições geométricas concernentes aos vários “quadrantes” (1956), mas, sobremaneira, o “poema gráfico” *Começar* (1969) e as peças *Galileu*, *Leonardo e Eu* (1965), *Aqui Cáucaso* (1965) culminam, em jubiloso ápice, um percurso-programa intenso, subsumível de modo elíptico no seguinte: “O Artista é para ser e pensar e dizer e ter um espetáculo, fornecer o espetáculo para todos, ele tem que ser profundamente pessoal para chegar ao impessoal e ser todos.” (Almada Negreiros, 2006: 324) Assim sendo, ao almejar o conhecimento em detrimento do saber, mero «sistema» daquele, Almada ultrapassa o “caso pessoal” para aceder à “própria Pessoa”, convertendo-se deste modo em Mestre de si mesmo, e portanto de outrem, singela e lapidariamente. “O

que eu fiz teve de facto uma coerência que se sobrepôs a mim e que é muito para além de mim mesmo, e contudo, era a minha coerência”. (Almada Negreiros, 2015: 60)

Bibliografia:

ALMADA NEGREIROS, José & Valdemar, António (2015). *Almada – Os Painéis, a Geometria e tudo*. Porto: Assírio & Alvim.

ALMADA NEGREIROS, José (1950). *A Chave diz: Faltam duas Tábuas e meia de Pintura no todo da Obra do Nuno Gonçalves*. Lisboa: Imprensa Lucas e Cia.

ALMADA NEGREIROS, José (1965). *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Ática.

ALMADA NEGREIROS, José (2001). *Obra Literária de José de Almada Negreiros/1, Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ALMADA NEGREIROS, José (2002). *Obra Literária de José de Almada Negreiros/2, Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ALMADA NEGREIROS, José (2006). *Obra Literária de José de Almada Negreiros/5. Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ALMADA NEGREIROS, José (2013). *Manifesto anti Dantas e por extenso por José de Almada Negreiros poeta de Orpheu futurista e tudo*. Porto: Assírio & Alvim.

ALMADA NEGREIROS, José (2015). *Manifesto anti Dantas e por extenso por José de Almada Negreiros poeta de Orpheu futurista e tudo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ALMADA NEGREIROS, Maria José (2015). *Identificar Almada*. Porto: Assírio & Alvim.

FERREIRA, Paulo (1981). *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo-Vianna avec Robert et Sonia Delaunay: contribution à l'histoire de l'art moderne portugais (années 1915-1917)*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.

FERREIRA, Sara Afonso / COSTA, Sílvia Laureano & COSTA, Simão Palmeirim (2013). *Almada por Contar*. Lisboa: Babel/Biblioteca Nacional de Portugal.

FRANÇA, José Augusto (1974). *Almada o português sem Mestre*. Lisboa: Estúdios COR.

GONÇALVES, Rui-Mário (2006). *O Menino de Olhos de Gigante*. Lisboa: Caminho.

SANTOS, José Manuel & FERREIRA, Sara Afonso (2015). *Almada: O que nunca ninguém soube que houve*. Lisboa: Fundação EDP.

SAPEGA, Ellen (1992). *Ficções modernistas: O contributo de José de Almada Negreiros para a renovação do Modernismo Português*. Lisboa: ICALP.

SILVA, Celina (1986). “Da ‘Histoire du Portugal par Coeur’ ao Encontro da Ingenuidade”. *Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto, Portugal.

SILVA, Celina (1994). *Almada Negreiros, A busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re) Invenção da Utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

SILVA, Celina (1998). “Almada: a intermitente emergência da obra”, *O Escritor*, nº 11/12, pp.24-38.

SILVA, Celina (2010). “Leituras intermitentes e releituras circunstanciais: considerações breves acerca da publicação da obra literária de José de Almada Negreiros”, *Crítica Textual & Crítica Genética em Diálogo*, Actas, Vol I, München: Martin Meidenbauer, pp. 133-163.

SILVA, Celina (2013). “Presença / ausência (configurações da pátria em Almada Negreiros): excursão breve acerca da identidade nacional”, *Identidade Nacional e Diálogo Transfronteiriço*, München: Martin Meidenbauer, pp. 51-65.

SOUSA, Ernesto (1983). *Re Começar, Almada em Madrid*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.