CELINA SILVA

A BUSCA DE UMA POÉTICA DA INGENUIDADE OU (RE)INVENÇÃO DA UTOPIA

(REFLEXÃO SISTEMATIZANTE ACERCA DA OBRA LITERÁRIA
DE
JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS)

PORTO

A BUSCA

DE UMA

POÉTICA DA INGENUIDADE

OU

A (RE)INVENÇÃO DA UTOPIA

(Reflexão sistematizante acerca da produção literária de José de Almada Negreiros)

PORTO

1992

Dissertação de Doutoramento em Teoria da Literatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, por

CELINA SILVA,

Janeiro de 1992.

Uma investigação prolongada tendo em vista uma prova desta natureza contém vicissitudes tantas e tais que nela necessariamente convergem apoios de ordem vária. Assim, quero manifestar a minha gratidão a todos quantos para tal contribuiram e particularmente

À PROFESSORA DOUTORA MARIA DE LOURDES FERRAZ, sem cuja a orientação efectiva e modelar o presente trabalho não teria sido possível. Desde 1987 tem-no acompanhado com a lucidez do seu saber, críticas oportunas e sobretudo com disponibilidade e afabilidade notáveis.

Ao PROFESSOR DOUTOR JOSÉ DA SILVA TERRA, que tornou possível a minha estadia em França e acompanhou constantemente os trabalhos realizados com solicitude e competência.

Pelos incentivos e conselhos.

Ao PROFESSOR DOUTOR EUGÉNIO DOS SANTOS.

Ao PROFESSOR DOUTOR JOSÉ ADRIANO DE CARVALHO.

As trocas de ideias, as sugestões e informações bibliográficas

À PROFESSORA DOUTORA MARIA DE LOURDES BELCHIOR.

À PROFESSORA DOUTORA MARIA TERESA RITA LOPES.

Ao PROFESSOR PIERRE RIVAS.

À PROFESSORA ELLEN SAPEGA.

À Mme. MARIE-CLAIRE DERAEMAEKER.

A documentação amavelmente fornecida

À PROFESSORA DOUTORA CLEONICE BERARDINELLI.

À PROFESSORA DOUTORA NELY NOVAIS COELHO.

À PROFESSORA DOUTORA TELÉNIA HILL.

À PROFESSORA ANNE-MARIE QUINT.

À DRA. VERA VOUGA.

À DRA. ANA BEATRIZ MORAIS RIBEIRO.

Instituições cujas bolsas concedidas possibilitaram o decurso da investigação e a estadia em França.

À FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN.

À JUNTA NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA.

À JUNTA NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA.

Os testemunhos sobre o convívio com Almada

Ao DR. RAUL REGO.

À DRA. MARIA ALIETE GALHOZ.

Ao Senhor EUGÉNIO MARTINS.

E ainda por aquilo que é difícil exprimir e definir

À DRA. HELENA TOPA.

Ao DR. FERNANDO GUIMARÃES.

Ao DR. DUARTE NEIVA ANTUNES.

À DRA. ARLETTE FARIA.

À DRA. GLÓRIA MEIRELES.

À DRA. ROSA SIL MONTEIRO.

À D. ANA MARIA AHMED.

Ao Senhor GONZAGA.

À Mme. OLGA RODEL.

À Mlle. GENEVIÈVE JAVARY.

À DRA. ROZA HUIYLEBROUCK.

À DRA. MARIA PANIAGUA.

À DRA. HELENA PAIVA.

Ao DR. ALFREDO NATAL.

À D. MARIA JOSÉ FREITAS FERNANDES.

E ainda àqueles que não chegaram a ver este trabalho.

À DRA. MARIA MADALENA AZEREDO PERDIGÃO.

À PROFESSORA SUZANNE CORNIL.

Ao DR. EGÍDIO GUIMARÃES.

INTRODUÇÃO

Um projecto de investigação, cujo desenrolar a um determinado momento se fixa numa concretização mediante a redacção de um texto destinado a uma recepção académica, impõe toda uma série de limitações que parcelarmente lhe conferem um dado fim. O decurso do trabalho compõe-se de um sem número de interrogações, de dúvidas, que se vão progressivamente clarificando, explicitando, expandindo no encaminhamento das leituras feitas e da leitura a construir liminarmente.

A tentativa de compreensão e interpretação do que se questiona revela-se procura na dialéctica do conhecimento enquanto experiência encarado. A ambição descritiva confina-se num desdobramento do olhar crítico e inquiridor ante a materialidade cuja presença problematizante a funda, a condiciona no exercício da análise. Necessariamente surgem opções, reduções, deslocações, aprofundamentos, incontornáveis processos onde as margens do arbitrário e a parcelaridade actuam.

Reflectir desencadeia um jogo de conceptualização, e os riscos a ele inerentes, um esforço de formalização suportado por um discurso cujo objectivo é o dar conta de um determinado campo-corpus textual, erigido em objecto, visando o agenciamento das instâncias e mecanismos de que ele participa. Conferidores de identidade, patenteiam a procura de uma funcionalidade específica. Factual, mas radicada numa universalidade abrangente, persegue uma

construtibilidade fundadora que emerge da parcelaridade das actualizações sempre várias e fragmentárias. Por ela originadas, a ela relativas, perpetuam o seu teor produtivo.

Ler uma obra, procurar percorrê-la na interioridade, na profundidade dos seus mecanismos constitutivos, instaura um percurso sinuoso na processualidade eleita campo objectal. Complexa e dialéctica, a funcionalidade nele vigente exige, para uma descrição rigorosa, a consciência da ambiguidade e da insuficiência da metalinguagem de que se dispõe, incontornáveis circunstâncias. Constrói-se uma parcelar visão analítica através de uma discursividade onde o que se presentifica se situa sempre aquém do proposto, do implícito até, na vastidão inerente à natureza e especificidade do fenómeno. O seu abarcar formalizante não o pode ser senão tendencialmente.

No presente trabalho procurou-se explicitar, pela análise e descrição, o decurso da processualidade que rege a escrita da produção literária de José de Almada Negreiros. Logo à partida excluem-se as outras áreas de actividade por ele cultivadas, às quais apenas se faz breve alusão ao longo do texto como necessária referência contextualizante e justificativa das opções tomadas.

A existência de uma forte coerência na totalidade da produção, corporizada pelo cultivar de vários e díspares

sistemas semióticos em simbiótica coexistência e mutabilidade, autoriza a delimitação do domínio literário, como possível objectualidade a estudar. "A coerência interna da obra de Almada é um facto cultural que deve servir de referência a toda a sua aproximação"[1]. Dentro da mesma ordem de ideias, é de realçar o facto de cada um deles possuir uma orgânica específica, articulada dialogicamente, não só com os vários sistemas aludidos, mas também com a totalidade dinâmica que eles próprios interrelacionalmente compõem.

É ponto assente para quem dela se abeira que a obra literária de Almada constitui de facto um todo. Produção onde se patenteia o actualizar de temas e processos constituintes, vigentes na componente gráfica, pictural, especulativa propriamente dita, interventiva, organiza-se enquanto combinatória de sistemas individualizáveis. O cunho autónomo, dotado de uma estruturação específica, produtiva, que eles ostentam, instaura uma articulação combinatória, permitindo a delimitação do corpus literário, objecto que se visa neste trabalho estudar.

É, pois, a sistematicidade aludida que se intenta descrever, o seu agenciamento construtivo, as mutações no seu exercício evidenciadas, as inflexões que apresenta na travessia do seu processo de textualização. O objectivo perseguido aproxima-se do dar conta da construtibilidade da obra em questão, servindo-se dos vários, muitos, textos existentes. A quantidade, a variabilidade que os afecta de

um modo bem característico, quer ao nível das versões manuscritas quer ao nível das publicadas, a multiplicidade genérica, o polimorfismo e o factor transgressivo nele vigente, desencadeiam a necessidade de uma ordenação. Singular e lacunar, a reflexão progressivamente desemboca na constatação de regularidades, persistências cuja relação instaura a coerência que rege a estruturação a todas inerente.

Assim, não se ocupa aqui o olhar crítico, a visão formalizante da descrição pontual dos inúmeros textos produzidos, nem tão pouco se procura reconstruir-lhes a génese no seu teor factual, mas antes busca-se um visualizar abrangente, relacional das obras na sua dinâmica intrínseca. Ausculta-se o corporizar de uma funcionalidade individual apenas porque as incorpora na sistematicidade global, horizonte último e primeiro que, fundando-as, as delimita e institui enquanto actualizações do literário. Questiona-se o todo através da análise da parte, sua componente necessária, unidade mínima constitutiva, parcela na qual simultaneamente se encontra, em singular articulação presentificada, a totalidade por via do fragmento. Inquire-se não as obras na pontualidade da sua corporização, mas, através delas, a Obra. Pretende-se abarcar, pela compreensão, a combinatória-processo consignada pelo todo e pela parte que ambos patenteiam e que a ambos rege, confinando-os numa perene unidade dialéctica.

Essa procura do sistémico lentamente aponta e desemboca na tentativa de inferir o sistema dele emergente, explicitando-se a pouco e pouco aquilo que implicitamente se manifesta no corporizar dos textos. O sistema, cuja configuração dinâmica se aspira equacionar, evidencia-se como o modo através do qual o literário se concretiza na globalidade da produção em questão. Através da escrita, do cultivar do poético, intenta-se abarcar os parâmetros da poética deles emergente.

Os resultados inferidos ao longo da investigação, simbiose de leituras empreendidas, da análise e reflexão, de situações de experimentação e verificação, apontam para uma possível articulação de um conjunto de conceitos e propostas teóricas. Estas configuram aquilo que se julga constituirem, ou poderem constituir, os pressupostos basilares da dita poética, os universais antevistos através da coerência, regularidade e unidade patentes na diversidade das singulares manifestações.

As características múltiplas e heterogéneas do actualizar da ordem do semiótico exigem uma contextualização alargada e também restritiva; faz-se referência sumária a conceitos nucleares como os de Arte Moderna, Modernidade, Modernismo, e Vanguarda .

Por outro lado, as marcas da produção literária e o modo como foi publicada, intermitente, lacunar, impreciso, tornam necessária uma referência à dimensão paratextual,

incluindo as informações autorais acerca do seu funcionamento interno e externo. Assim, emerge o conceptual como componente intrínseca no corporizar de uma obra que é manifestação perene a vários níveis.

A performance constitui o universal maior de toda a produção em questão, evidenciando-se no literário através da adopção de uma concepção do verbal que é encarada enquanto acção. Intenta-se, pois, descrever, nos seus fundamentos e fundamentações, no seu núcleo essencial de actuação, uma performance verbal que tanto é típica da postura vanguardista quanto se revela reinstauração do verbal nos seus primórdios.

A performance por Almada cultivada implica um exercício da palavra-acção radicada numa postura geradora de uma ficção do eu. Dá-se, pois, conta, ante exemplificações várias e múltiplas, da construção de uma entidade literária resultante da pesquisa e do confronto de uma subjectividade emergente ao trabalhar da linguagem. O performativo consigna uma combinatória onde mutuamente se engendram, em acto e actuação, sujeito e linguagem, cuja manifestação momentânea e postura interventiva constituem a marca da produção de Almada. A espontaneidade e o cunho comunicativo radicam numa ambição totalizante, eivada de optimismo e euforia, que, pela abrangência de que se reveste, aponta para um projecto de alargada recepção, embora projectado por uma elite. Assim se fazem

imprescindíveis referências ao Orpheu no seu ideário e realizações.

O teor moderno de uma tal opção expressiva patenteia ainda o cariz autorreflexivo da prática de escrita, isto é, a simbiose praxis-teoria vigente em todo o cultivar do literário em questão. Apontando, num primeiro momento, para o experimentalismo vanguardista, apostado na invenção, procurando ansiosamente o novo, vai-se transformando progressivamente na via que questiona, de modo cada vez mais lúcido e depurado, o cerne do semiótico na sua sincrética dimensão de entidade comunicacional, construtora de uma ordem simbólica. A reflexão converte-se em basilar processo de reelaboração, de des-coberta, des-ocultação. O metatextual imbrica-se no literário, interrogando-lhe os fundamentos, a progressão e as condicionantes na dialéctica criativa, onde se fundem teórico e autotélico. A síntese desprende-se numa processualidade que em nome da coerência e ambição totalizante se cumpre, numa procura do absoluto corporizada na intermitência do fazer textual. O ecléctico da procura, a busca dos caminhos desemboca numa transmutação de cunho sincrético presentificada por uma forma de textualização particular: o fragmento. Dessa escolha e das condicionantes que a enformam advém o cultivar de um processo típico que a todas sintetiza: a "mise en abime".

A tradição, na sua dinâmica transtextual e produtiva, converte-se em autêntico "thesaurus" donde, a pouco e pouco, parcelarmente emergem marcas, indícios, signos e símbolos de uma unidade perene. Assim se faz uso da teorização genettiana exposta em Palimpsestes e Seuils, uma vez que esta permite uma visão englobante e processual da obra e de todos os procedimentos nela vigentes, articulando-a com a tradição concebida enquanto fonte e horizonte textual.

As componentes acabadas de mencionar constituem as bases conceptuais e metodológicas adoptadas no presente trabalho, destinado a tentar dar conta do posicionamento da escrita de Almada no grande jogo da linguagem em seu funcionamento literário.

O estudo empreendido apresenta, no seu desenrolar, três grandes áreas: Do Olhar ao Ver, Do Orpheu ao Orfismo e Do Poético como Poética.

O primeiro consta de três capítulos destinados a establecer um enquadramento da obra, apresentando as linhas de força que a sustentam, bem como intenta sistematizar, mediante o detectar de regularidades, a variabilidade e a variedade vigentes na produção em questão. Apontam-se ainda as características nucleares do objecto de estudo e os problemas que se levantam no decurso da investigação. A pesquisa de tipo heurístico é esboçada em síntese e comentada, de modo a justificar as

opções metodológicas adoptadas, as inflexões ocorridas ao longo da leitura analítico-descritiva.

Emerge uma proposta de organização, uma visão globalizante de teor classificatório, dividida numa perspectiva histórico-literária e taxinómica, destinada a dar conta, através de uma tentativa de clarificação, da coerência inerente à obra no seu cunho genérico.

A tentativa de encontrar universais e as "certezas" que o estudo, no seu percurso, vai construindo permitem, exigem mesmo, o delimitar de um corpus textual restrito, simulacro e fragmento da totalidade que se visa descrever. Atendendo à finalidade que se propunha atingir, o dar conta, não das obras pontualmente, mas da processualidade que as rege, e constatando regularidades, coerência e unidade da produção no seu evoluir mutante, o corpus constitui a única maneira de avançar na análise com uma certa margem de segurança. "A Cena do Ódio", A Invenção do Dia Claro e Nome de Guerra são casos verdadeiramente paradigmáticos da constituição da chamada poética da ingenuidade, consignando momentos-chave e articulações particularmente significativas dos universais temático-formais que a compõem. Pontos de convergência específicos, a sua escolha impõe-se, permitindo uma selecção que, embora fragmentária, possibilita uma visão global, não falseada, da totalidade dinâmica constitutiva da obra.

A segunda grande área ocupa-se da análise mais aprofundada dos textos aludidos, tentando evidenciar as relações que entre si e com os restantes estabelecem. Procura-se, mediante a análise de cada um, efectuada em três capítulos, dar conta da transtextualidade que neles se corporiza. A articulação das ditas obras aponta para o poético, tal como Almada o concebe, e concomitantemente gera os parâmetros basilares da sua poética.

A terceira e última parte consta de um único capítulo, onde se procura sintetizar o percurso de leitura, explicitando a simbiose de poético e poética que a produção de Almada, dizer-fazer-reflectir, compõe no seu engendramento progressivo, ininterrupto, dialéctico. A sua obra instaura e instaura-se perene busca através de uma prática poética cuja finalidade reside num "saber dizer-se por inteiro", o cultivar de uma expressão radical e fundadora por ele entendido como poesia.

A poética da ingenuidade consigna-se procura, reflexão vivida acerca do verbal encarado enquanto experiência e perseguido em experimentação, "eram meus os caminhos(...)só os caminhos eram meus"[2]. O conceito de ingenuidade, lúcido e voluntário estado vivencial, adquire a dimensão mito-poética onde a espontaneidade, aliada à dádiva generosa, se institui via de conhecimento.

A poética que se constrói é inerente e imanente à prática do poético. Implícita nos textos produzidos,

emerge explicitada, fragmentária e aforisticamente, por urgente necessidade da própria produção. Concretude específica, "síntese fabulosa", marcada por uma "euforia da individualidade", faz do seu autor-actor um "criador de mundos" que "está culturalmente no auge, continua no auge"[3]. Em sintonia com a exemplaridade de da Vinci, figura de autodidacta e artista total, "o maior mestre de todos"[4], cujo legado não é senão futuro: "A sua obra é muito menos uma realização positiva e histórica do que o legado aos vindouros de um tesouro hermético e imenso"[5].

Notas

1. José A. França - Amadeo e Almada, Lisboa, Bertrand, 1986, p.283.
2. Cf. Almada Negreiros - "As Quatro Manhãs", Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.54.
3. Cf. Ernesto Martins, que gentilmente acedeu a falar da sua convivência com Almada, em entrevista.
4. Maria José Almada Negreiros - Conversas com Sarah Affonso, Lisboa, O Jornal, 1985, p.119.
5. António Quadros - O Primeiro Modernismo Português, Vanguarda e Tradição, Lisboa, Europa-América, 1989, p.222.

I. DO OLHAR AO VER

"L'avenir n'appartient à personne. Il n'y a pas de précurseurs, il n'y a que des rétardataires."

COCTEAU

1. Questões preliminares à compreensão dos processos de escrita literária de Almada.

> "Os poetas e os artistas rivalizam na determinação da forma da sua época e o futuro orienta-se docilmente segundo as suas profecias."
>
> APOLLINAIRE[1]

1.1. Problemas basilares, uma abordagem contextualizante incipiente.

José de Almada Negreiros configura-se no nosso espaço-tempo cultural como uma autêntica personagem carismática, controversa, aparentemente contraditória nos actos e nas palavras, contundente e, no mínimo, surpreendente. De quase todos singularmente presente e ausente, personalidade pública notória mas também esquiva e, portanto, secreta, demarca-se como referência obrigatória, porque única no seu tipo e teor, ante a nossa travessia artística contemporânea. A marca de uma permeabilidade e, sobretudo, a facilidade com que manipulou, isto é, o como deles se apropriou, transformando-os, códigos de ordem vária, revelam uma

perícia comunicativa polimórfica, intersemiótica por natureza que o converte na "figura mais multiforme da vida artística e intelectual portuguesa do longo período durante o qual actuou"[2]. "Jovem mago das artes"[3] lhe chamaram, por essa capacidade com que desencadeia mutações e a forma plural como lhes imprime, ou delas extrai, expressividade, bem como pela marca de coerência que orquestra toda a sua obra e "define a força da sua personalidade."[4]

Agente semiótico por excelência, pela sua componente radical de constante "performer", dimensão-cerne de toda a sua produção-acção, adquire, por consequência, o estatuto de figura imprescindível, nos actos, gestos e palavras, bem como na própria concepção dos momentos fortes do modernismo português e, por necessária extrapolação à nossa vivência artística do séc. XX. Tal estatuto advém tanto das tentativas que empreendeu, conseguidas ou não, como, e principalmente, dos riscos assumidos e desafios lançados, das inquietações e inquirições continuamente patenteadas nas diversas vertentes da sua actuação. "Autodidacta de um saber e de uma dedicação inquestionável"[5] Almada foi, cumprindo-se, gesto-corpo, visão-voz, "quase um profeta(...)defendendo por mais de cinquenta anos com tanta determinação e fidelidade ideias a um tempo tão avançadas e tão contraditórias"[6]. Produtor de uma obra na qual a pluralidade é o modo expressivo radical de atingir a totalidade, esse núcleo-processo,

síncrese-síntese redimensiona, articulando-os, modos diversos e, a um primeiro olhar, heterogéneos. Com efeito, "fez da heterogeneidade a marca do seu génio"[7] pela capacidade de com ela produzir unidade.

Uma tal postura, não alheia a uma assumida pose feita de uma originalidade evidenciadora da nítida existência de um "projecto que avança para o futuro, sempre para o futuro, e só para o futuro com um ultimato e como ultimato"[8]. Em determinados momentos configura-se "programa", noutros quase missão, construindo uma personalidade artística, feita personagem-enigma a decifrar, que se institui em singular e complexo campo cognoscitivo a analisar e a descrever. De facto, "foi o artista plástico, o poeta, o ficcionista, o crítico, o inovador, o dramaturgo. Ingénuo e primitivo, aliou a intuição ao espírito crítico"[9].

Autor-actor, a sua estratégia operatória radica num processo representativo dialéctico, gerador-adaptador de modos, modalidades, modelos e também de objectos por essas instâncias construídos, num constante "labor que compreende uma gama plurifacetada de criações"[10]. Almada demarca-se, assim, de modo a instaurar uma entidade-identidade, autêntico sujeito-objecto, agente-suporte e núcleo de uma permanente dinâmica, um imenso jogo de simulacros e simulações exteriorizadas de modo enfático. "Por todas as variadas manifestações artísticas foi

distribuída a vontade de viver, representada na acção, na construção, na pesquisa, no trabalho renovador"[11].

Os aludidos factores e, sobretudo, a própria "aura" lendária (e também algo anedótica)[12] que, desde bem cedo, o foi rodeando, pela sua constante actividade elaborada, contribuem para lhe conferir um estatuto ambíguo em muito participante da ordem do "mítico"[13], um mítico algo ambivalente marcado também por um dado teor disfórico, pela "incompreensão de que se viu rodeado tanto por correlegionários como por adversários"[14]. Porém, a componente provocatória da sua actuação dirigida contra usos e costumes, instituições e pessoas, constitui um modo de acção desestabilizadora, voluntariamente assumida. Por vezes mascarada de blague e gratuidade, da sua postura, aposta incondicional na seriedade da criação-expressão de uma dada individualidade, ou melhor, do "caso pessoal"[15], emana "uma das grandes forças que impulsionaram o nosso modernismo com todas as suas armas, com a pena, com o lápis, com os olhos, com a palavra"[16].

Não é, porém, Almada, em si mesmo, isto é, essa personagem-personalidade em permanente actuação, de um modo directo, apesar de todo o fascínio do seu triunfante eclectismo, da componente titânica da sua acção, o fulcro da óptica deste estudo, mas antes a textualidade complexa e múltipla, e sobretudo a dialéctica construtiva nela vigente, corporizadas ao longo da sua actuação artística, para cujo agenciamento contribui sobremaneira a criativa

assunção de uma dada subjectividade, em simultâneo sua produtora e seu produto. Isto é, trata-se de uma subjectividade artística que se instaura, se auto-afirma como produtividade da qual se desprende um exercício imaginativo permanente. O teor primordial da construtibilidade interdisciplinar, cuja manifestação é da ordem do intersemiótico, e da sua problematização, o experimentalismo, a mutabilidade e a necessidade de acção, aliadas a uma individualidade irredutível, conferem à subjectividade aludida o cariz de entidade em constante devir. Com efeito, nela vigora a consciência da sinultaneidade de conhecimento e de desconhecimento acerca de si própria, factor que lhe dá o estatuto de entidade produtora de "arte moderna"[17], na medida em que instaura, pela actuação, uma produção que radica numa cosmovisão apostada numa transformação quer do pensamento quer da representação artística.

O apelar para um conceito tão englobante como o acabado de referir implica um breve excurso a fim de precisar o seu emprego, de clarificar a acepção em que é usado, já que a definição se torna impossível e também, de certo modo, não necessária em termos absolutos.

A formulação acima vigente, abrangente e ambígua, é aqui encarada como designando uma dimensão particular na prática artística em geral, cuja postura e orientação frequentemente são tidas como revolucionárias pela vigência dialéctica de uma componente de ruptura, mas

também pela continuidade "restauradora" de uma dada origem, isto é, pela existência de uma síntese que tudo redimensiona. Ambas as acepções são legitimadas pela etimologia do termo revolução, ao qual está frequentemente associada a arte moderna.

A aludida revolução, afinal dialéctica de tradição-inovação, funda uma nova funcionalidade no tocante ao núcleo artístico, conferindo-lhe uma inegável identidade radicada numa evidente diferença operativa e significativa. Designa-se assim a arte moderna enquanto uma "pratique artistique autonome centripète et autocritique"[18], isto é, voltada sobre si mesma, portanto autotélica e metatextual.

Visando atingir uma profundidade, clareza e força específicas na representação, entendida fundamentalmente como processo, a arte moderna assume-se enquanto forma de procedimento onde se verifica uma nítida prevalência da semiosis, aqui carreada no seu sentido mais lato de processo-núcleo de produção de significação sobre a mimesis, conceito no qual a tradição estético-filosófica ocidental fazia radicar grosso modo a dimensão artística até ao limiar do séc. XIX.

A mimese instaura uma componente representativo-formal apostada no que se pode chamar, de maneira muito genérica, uma figuração "realista" da natureza, cosmos e

homem, onde imperava, porque dela derivada, apesar das inúmeras aportações posteriores, mais ou menos dogmáticas, a conceptualização aristotélica, ou aquilo que, no decurso da civilização ocidental, como tal se tinha plasmado.

A recusa ou o pôr em causa deste paradigma teórico e técnico-formal, ou melhor, do fechamento e do estatismo que o enformavam, implica o questionar crítico do logocentrismo ocidental, sobretudo dos seus conceitos basilares: razão e sujeito (na acepção cartesiana).

A expressão artística assume uma revolta aberta face a tais entidades e apela, explorando-a, para a irracionalidade, para lógicas outras, para estados de consciência desviados ou profundos, para o instinto e a pulsão enquanto entidades detentoras de energias e, como tal, fontes de criatividade. A procura exacerbada de certezas fundadoras de uma nova sensibilidade, de uma nova cosmovisão e de modos de as representar-expressar, alicerçadas numa liberdade-libertação das forças vitais encarceradas pela omnipotência-prepotência da razão cartesiana leva a uma profunda alteração no procedimento artístico.

De tal revolta dá conta, num primeiro e prioritário momento, a ruptura romântica (alemã e inglesa), autêntica tomada de consciência da possibilidade-necessidade da inovação, cujo agenciamento radica na assunção de uma dialéctica interioridade autocontemplativa, de uma

subjectividade que se assume como agente, entidade activa, eminentemente dramática, exprimindo-se contra imposições exteriores, recusando finalidades a si alheias, numa dimensão temporal entendida como orientada e mutante.

Emerge então, de modo nítido, a problemática da identidade derivada da crise suscitada pelo cartesianismo e extremada pelo racionalismo crítico, laborando ambas no interior da dimensão racional que progressivamente se vai enclausurando em si mesma. O sujeito assume posturas outras, não estritamente racionais e detentoras de uma fractura que dá origem ao desdobramento. Esta abertura do espaço interior leva a um distanciamento crítico frequentemente marcado por uma postura expressiva de teor irónico. O sujeito institui-se autoconsciente e autorreflexivo, dimensão crítica e criativa que acede a um teor dialéctico. A subjectividade (literária) não pode ser senão construção, objecto-processo, entidade relacional instauradora de e instaurada pela linguagem, materialidade a conhecer, a explorar, a experimentar.

O advento da interioridade e da subjectividade constitui uma das temáticas nucleares na chamada modernidade onde se questiona o conceito de unidade, particularmente importante na concepção cartesiana do sujeito. A alteridade e a heterogeneidade são entendidas como próprias à natureza humana, emergindo uma fractura que é encarada em termos de dinamismo, dando origem a uma abertura dialéctica do espaço interior. Assim, a

subjectividade torna-se tema e campo de criação, adquirindo marcas nitidamente autorreflexivas onde vigora uma tensão dramática. Uma tal situação de desdobramento implica o aceder a uma entidade que constitui um sujeito-objecto de linguagem, uma figurabilidade cujo papel é, ou se pode tornar, cosmogónico, produtor de um jogo dramático criador de símbolos e de imagens. A escrita torna-se uma aventura em que sujeito e linguagem reciprocamente se questionam e se constroem.

Sujeito e linguagem, interioridade e materialidade, mutuamente se redimensionam num procedimento de união-dissolução mediante o qual a autogeração, autêntica viagem simbólica, produz uma aquisição de conhecimento-experiência, isto é, uma transmutação, acarretendo uma outra visão da vida, do humano, do cosmos. Esta operação implica uma "poetização" do real que é nova apenas porque é genuína, porque resulta de uma apropriação-construção subjectiva.

Diverso, mutante, o processo criativo tanto assume uma postura subjectiva exacerbada no paroxismo de uma expressão-afirmação, como se mascara de vácuo na postura da desaparição ilocutória do poeta promulgada por Mallarmé. A modernidade configura-se como simbiose da consciência do negativo e do relativo, que de imediato se erige em procura do absoluto.

A já citada não aceitação dos pressupostos técnico-formais consignados nas poéticas e retóricas do classicismo instala uma dimensão autotélica geradora de toda uma série de situações e condicionantes múltiplas cuja interacção lembra uma espécie de reacção em cadeia.

A primeira diz respeito à abertura formal por ela postulada, consequência da liberdade e da capacidade criadoras do sujeito. A um nível pragmático tal pressuposto implica tanto um eclectismo, uma pluralidade de práticas e de modelos, como um experimentalismo, centrando-se ambos na exploração sistemática das capacidades expressivas do "medium", da sua materialidade enquanto potencial geradora de efeitos de significação, isto é, como sistema semiótico, como linguagem.

O "medium" e as técnicas expressivas tornam-se objectos-fins em si mesmos, na medida em que são processo. Há nas formas de expressão "qualidades ocultas de harmonia e contraste que actuam por si sós e não se podem exprimir por outro meio"[19]. Logo, o procedimento artístico adquire uma dimensão de evidente e dinâmica autorreferencialidade: "O sentido da vida emprestado à matéria, traduz-se pela própria matéria"[20]. O experimentalismo é tanto um meio-método de produção, de concretização, como de problematização, de descoberta, de investigação. Assim:

> "A realidade do mundo exterior já não é então algo de indubitável, mas sim um mundo de

fenómenos, uma aparência, uma relação convencional de ideias que já não contêm qualquer sentido ou significado correntes(...). A realidade torna-se então algo que ele tem que começar por criar, partindo do nada e por meios puramente artísticos."[21]

A prática artística é sentida como invenção de objectos concretos por ela gerados, "os produtos" bem como de modelos, de categorias engendradas pela observação, pela produção e pela imaginação. A criação artística aproxima-se da investigação, apropria-se das conquistas tecnológicas, ao mesmo tempo que redimensiona o seu campo, reivindicando uma autonomia que faz radicar no imaginário, explorando amiúde o fantástico e o absurdo, ainda que frequentemente os encare enquanto potencialidade, logo fonte de descoberta. O sujeito

"não representa, mas cria verdadeiramente e vê-se perante a tarefa de avançar para o desconhecido através de uma desordenada variedade de fenómenos, dar-lhes ordem, significado e coesão, que ele tem de tornar visíveis ou pelo menos perceptíveis, apenas por meio do seu processo artístico e de transpôr a distância entre o eu e a natureza(...)somente por meio da arte. O ponto de coesão do mundo deslocou-se decisivamente para o acto criador."[22]

A componente especulativa, teórica deriva da necessidade de autodefinição, consequência da recusa de sistemas de referencialidade exteriores. O texto-objecto dotado de uma logicidade interna, logo de uma coerência e de uma significação por ele mesmo criadas, apresenta como dimensão latente, mas sua parte integrante, a "metatextualidade"[23]. Produzir a obra é instaurar o sistema que rege, o que coloca o sujeito no centro da dialéctica prática-teoria.

> "Esta problemática situação actual da arte é o motivo principal dos testemunhos pessoais do artista. Por meio deles os pintores tentam dominar as circunstâncias em que nasceram. É de supor que essas respostas tenham frequentemente um carácter utópico"[24].

A poética é concomitante ao texto, por ele instaurada; praxis e teoria são duas necessárias faces de uma mesma entidade. O fazer é saber, a prática torna-se consciente, assume-se autoconsciente. A estruturação, a ela inerente e dela decorrente, perpassada de palpitantes inquietações por ela mesma suscitadas, está na origem do teor evolutivo do objecto. A "meditação construtiva"[25], produtora e autodefinidora, reconverte o teórico em criativo, mediante a dimensão de acto e de actuação que de ambos se desprende, erigindo um autêntico processo fundador de uma espécie de cosmos. Com efeito, o sujeito é uma entidade esvaziada que, para se situar, cria um mundo,

descobrindo a sua identidade. O processo de dessacralização da arte leva-a, em última instância, a uma ressacralização; de imitação transforma-se em criação de algo de novo ou de genuíno, de original, mediante a viagem simbólica que, pela via do conhecimento, dá acesso à revelação.

Da meditação se passa lentamente para uma especulação que se converte em produção. O conhecimento e a vivência redundam numa actuação. Uma outra componente da arte moderna se manifesta mediante a assunção daquilo a que se poderia chamar, de modo muito genérico, "arte-acção", postura que tanto dá origem a um objecto artístico de tipo convencional, tradicional, quanto a um acontecimento espectacular, uma actuação, "performance", como é geralmente designada, como, e ainda, por paradoxal que pareça, a uma concepção de obra, acto, postura instauradora por meio da nomeação, posição-cume da ânsia de concreto, de depuração e de abstracção.

> "O programa futurista de 'abolir o eu' continua de pé para os poetas concretos; os pintores por seu lado, decidiram abolir o mundo e implantar o eu no centro: performance. Ou digamos que, se calhar, estão ambos simplesmente tentando superar por afastamento as limitações do respectivo medium: a pintura está tentando superar as limitações que lhe impõe o espaço, a poesia as que lhe impõe o tempo"[26].

Novas formas de expressão-manifestação, nas quais se combate a arte institucionalizada através da promulgação de uma arte outra, surgem por meio de um jogo com os possíveis onde a componente conceptual, actuação, (ainda e fundamentalmente) dá origem a objectos artísticos mediante uma operação de restrição e de retraccção que se quer depurativa e se assume lúdica.

Numa atitude de desafio frontal à tradição e suas convenções, a arte conceptual dá mais um passo (o derradeiro?) no âmbito da depuração ao postular "uma realização abstracta e sem objecto(...)absoluta, precisamente através de uma interpretação da forma de expressão"[27]. Tal proposta é herdeira longínqua, e simultaneamente antítese da corrosiva ruptura dadaísta, ataque ao academismo e ao esteticismo, ao postular a redução, por demais iconoclasta e não isenta de humor da obra ao objecto em si mesmo na sua materialidade "bruta", através do "ready-made", inversão de toda a composição artística tradicional pelos dados do real que capta e aprisiona e que, por isso mesmo, transforma.

Porém, ela radica ainda num ínfimo gesto, uma acção mediante o acto da escolha, o postular, o enunciar, o nomear um qualquer objecto como artístico. Passa-se do objecto ao conceito, uma vez que nomes e ideias, gestos e posturas, se podem transformar em coisas, factos, entidades. Em literatura, este movimento tem como ponto-cume tanto a página branca de Mallarmé quanto o grito

inarticulado proposto pelos surrealistas. Assim, "o que determina o valor estético já não é um processo técnico, um trabalho, mas um puro acto mental, uma atitude diferente perante a realidade"[28], isto é, uma interpretação desmistificadora mas instauradora. Ambígua porque perpetua o artístico, produtiva porque lhe alarga o campo.

Mas, na medida em que todo o posicionamento da arte conceptual radica num postular, acto de conhecimento, que é em si mesmo acto performativo, pode-se tomar o conceptual como uma dimensão última, extremada (perversa) de performance. O acto de conceber institui, pois, a dimensão teorizante como intrínseca à própria produção e até como produção em si mesma.

Performance e conceptualismo constituem manifestações de uma mesma busca de depuração e de instantaneidade instaurada pela dimensão autotélica da arte contemporânea, pela obsessão de depuração e de absoluto, depuração-esvaziamento do institucional que a caracterizam, onde o único elemento que permanece é o sujeito enquanto agente instaurador da comunicação estética.

A performance como forma de expressão-manifestação artística, como sistema semiótico, apresenta uma finalidade e uma dimensionalidade complexas. Por um lado, tenta imediatizar a comunicação, uma vez que a subjectividade actuante enfrenta a sociedade de modo claro

e relevante, produzindo, em simultâneo, uma ruptura com toda a componente institucionalizada, académica, sentida como lastro espúrio e castrador, como obstáculo à criatividade pura. Na senda de premissas do gesto de revolta assumida, protagonizado pelo futurismo, "primeiro movimento a ter um programa estabelecido e a reunir várias expressões artístico-culturais"[29], a performance visa a totalidade.

Uma das características essenciais da performance radica no seu teor interdisciplinar, onde as componentes visual e teatral representam um papel fundamental. A vigência de uma espectacularidade específica subsume as duas componentes, reunindo-as na peugada da etimologia da palavra quer grega quer latina.

Tendo em vista uma intensificação dos efeitos artísticos, a performance reside fundamentalmente numa actuação, em que o gesto e o corpo, adquirem o estatuto de objectualidades artísticas actuantes, de materializações e de materialidade a trabalhar, dando origem a autênticas técnicas expressivas. "A própria personalidade física do artista faz parte da obra ou de uma encenação."[30], assim se vai elaborando um autêntico "opus-corpus" e vice-versa, no qual "soma" e "sema" se consubstanciam.

O gesto e a pose da subjectividade que as instaura dão origem a uma singular rarefacção, que é também uma concentração sobre a entidade que as suporta. É, pois, uma

marcada assunção de uma subjectividade onde um poético (em sentido lato) e um político se subsumem ante a necessidade de transmitir mensagens de um modo imediato a um público que se procura atingir: dominar pelo fascínio ou pela repulsa.

Esta manifestação artística evidencia não só a marca das vanguardas relativa à indiferenciação das artes enquanto tentativa de síntese, como também o promulgar da subjectividade não (apenas) enquanto tema mas sobretudo enquanto agente nuclear da produção artística, uma vez que é instância produtora-produto de uma acção, actuação.

A performance comporta, pois, referências e metáforas expressivas fortemente marcadas pelo conceptualismo, procurando desencadear efeitos e intenções libertadores numa comunicação cuja finalidade reside na tentativa de redimensionar, por intermédio da unidade, a produção artística, convertendo-a em veículo de ideias e de emoções. Por isso mesmo, a performance implica uma nova leitura da História, um reexame crítico, no qual se instala uma componente teórica, transformadora da tradição; uma inovação.

Tais pressupostos assentam numa vontade de absoluto, de expressividade total, destinada a tornar "real" e visível, não só a vivência-experiência do actual, do imediato, como a futura. Assume-se uma abertura formal exacerbada, mediante a recusa de regras, tendente a

favorecer a eclosão do instantâneo e, por conseguinte, geradora de uma expressividade total, única e irredutível, porque irreproduzível, que se pretendia nova, mas também regresso a uma comunicação primeira, tida como perfeita porque originária. Aí se instala uma dada nostalgia do "uno antes de toda a individuação"[31], dos primórdios e do sagrado, que a vertente primitivista da vanguarda explora.

A arte moderna labora, pois, mediante uma dialéctica destrutivo-construtiva onde as rupturas só têm sentido porque produzem novas categorias; daí resulta a importância do conceito de construção, uma vez que a coesão da obra é produto da dinâmica interna, da energia genesíaca latente nas formas libertadas e, como tal, em permanente interacção. A ruptura torna-se elemento criativo, gerador de um dinamismo que implica abertura.

O novo é então e sempre procura de uma origem, que se encontra ou se julga encontrar "no primitivo, no sonho, naquele caos gerador do qual, no entanto, tudo pode sair"[32], de um original-originário cuja fonte advém do recurso a uma logicidade que o não civilizado, a criança e o louco detêm, compondo uma cosmovisão onde imperam uma dada irracionalidade e a imaginação. De facto, o sujeito

> "procura-o no primitivo de todos os géneros a que se concebe valor supremo e toma-o o inacabado, o cru e o brutal como estão desde que lhe pareçam primitivos. Crê encontrá-los

nos povos selvagens e no arcaico de todas as culturas, na arte dos inexperientes, das crianças e dos doentes mentais."[33].

O sujeito acede, porque a cria, a uma realidade imaginária que não parte da cópia da natureza mas antes de um trabalho paralelo à natureza; uma tal realidade não é artificial nem planeada mas sim descoberta. A entidade criadora, antes mera criatura, assume-se como aberta para o mundo, cuja realidade perscruta e frui numa experiência de limites, torna-se cosmocrática, participando do fascínio do começo, da fundação. A realidade converte-se em "forêt de symboles"[34].

A produção da obra é, pois, um modo de tentar ver, exprimir e conhecer a realidade que não se deixa representar, "deixa-se quando muito fabricar"[35]. A busca da apresentação-criação da "coisa em si" deriva da consciência da materialidade corpórea detentora de uma força activa que permite "provocá-la com arte"[36]. Uma tal atitude faz aceder ao efeito mágico e não racional da experiência estética, porque para "compreender o invisível é necessário penetrar profundamente no visível"[37]. Cada obra nasce "como nasce o cosmos"[38], consigna por isso mesmo um acontecimento único. Com efeito, "a ideia que a arte transforma e modifica, no sentido de que dá forma à energia do mundo corresponde, na história da cultura, ao processo alquímico. Também a palavra tem a função de

moldar, na medida em que forma e organiza a comunicação"[39].

A arte moderna porta em si uma forte componente cosmogónica, mito-poética onde a subjectividade é instaurada através de uma experiência de uma passagem ontológica explorando as estruturas antropológicas do imaginário, os arquétipos do inconsciente colectivo. Porque "a arte puramente criadora é a união do individual com o universal"[40]. A procura-construção da identidade, fundadora da arte moderna desemboca na dimensão transindividual do eu, num eu universal.

Na sua dimensão de reconstrução-ressimbolização do mundo, no seu gesto cosmocrático, a arte moderna reconverte-se numa figuração utópica do real e do ideal, dando origem a essa busca de totalidade, reconciliação, de reencontro de uma experiência de perenidade que a sociedade procura por outras vias e que constitui o fio condutor de uma "tradição moderna"[41]. Uma vez que

> "o verdadeiro futuro pode ser unicamente o resultado do poder destruidor e do conservador. Não são precisamente os débeis que se impressionam por cada evangelho de uma nova época, mas os espíritos fortes, os que se mantêm simultaneamente agarrados ao passado e capazes de criar o verdadeiro futuro"[42].

1.2. Errância, entropia e ordenações

Como se afirmou anteriormente, Almada funcionou como autêntico perito na informação, um agente polimórfico, cuja ininterrupta actuação se demarca, ao mesmo tempo que se instaura, por uma dinâmica de códigos vários, em permanente interacção dialógica,

> "em última instância, talvez não seja abusivo, num caso como o de José de Almada Negreiros, falar separadamente de poesia, de teatro, de ficção, porquanto toda a sua obra nos oferece um admirável exemplo, porventura único em todo o mundo, de poesia total, numa fase sintética, milagrosa, anterior às nossas pobres, esquemáticas e escolares divisões da poesia em géneros, da Arte em 'artes' - anterior, enfim, ao nove partos de Mnemósina"[43].

Tratando-se de uma criação complexa e multímoda, de uma processualidade em que, do início ao fim, a dimensão artístico-interventiva é marcante de modo superlativo, o questionar da textualidade por ele produzida não pode deixar de se debruçar sobre esta particularidade. Construtor do adventício, Almada sempre militou desencadeando, pelas suas palavras apostadas numa comunicação, uma "guerra sem tréguas contra putrefactos e botas-de-elástico"[44]. Por isso mesmo, uma das componentes da sua actuação foi sempre o provocar de um efeito de surpresa que lhe confere uma marca de excêntrica

individualidade. A especificidade de um projecto, apostado numa plenitude constantemente perseguida numa coerência dialéctica, retomada de modo incessante, a sua forte relação com o público e o impacto que dela se desprende, conferem-lhe uma marca moderna única e inquestionável. Almada pertence de facto aos "sempre muito poucos (...) que renunciam por completo ao dilema do seu tempo e se permitem viver(...)na época futura"[45].

Desta característica decorre o facto de a performance constituir o universal preponderante na obra de Almada, tanto na sua totalidade como na sua componente literária. Por isso, na sua produção poética ressaltam características específicas:

> "Uma certa teatralidade da expressão(...)em que há toda uma mise-en-scène das frases no sucederem-se umas às outras. As frases surgem como rubricas de teatro sucessivamente, que nos dão presisamente a transformação e a transposição que há entre uma realidade em si e a criação de uma nova realidade que a criação estética é."[46].

Com efeito, a sua textualidade patenteia uma

> "capacidade de invenção que chegou ao máximo da expressão n' 'A Cena do Ódio'(...)e que teve também a sua contrapartida num dos mais belos manifestos que se escreveram em Portugal, o 'Manifesto Anti-Dantas'"[47].

Tais marcas manifestam-se plenamente na sua escrita, que voluntariamente se converte em exercício experimentalizante sobre o texto verbal, seus possíveis, suas condicionantes. Aventura, investigação-alargamento, jogo instaurador de novos processos, de novas espacialidades, cumpre-se mediante o trabalhar da materialidade o explorar das capacidades expressivas da linguagem.

Nessa combinatória-processo, regida pela ordem da abertura, a dança, o teatro, a literatura, o desenho, a pintura, a geometria, intervêm tanto ao nível da realização factual quanto ao da invenção, da objectualidade materializada e da objectualidade concebida, pensada, consignando a já aludida dialéctica praxis-teoria; ou melhor, da teoria como inerência da prática.

Essa intrincada simbiose de prática e de especulação-teorização, de pesquisa sobre a expressividade, sua concretude e consequente experimentalismo, conferem à sua obra um perfil de singular modernidade, pelo carácter autoconsciente e vertente autotélica cujo cerne radica num núcleo semiótico de cariz matricial e problematizante. Numa procura-desafio à "categoria do impossível" produtora de um alargamento-aprofundamento do campo objectual até à dimensão de uma espacialidade potencialmente infinita. Sabendo que "a obra

é antes de mais nada génese"[48], Almada situa-se numa dimensão artística na qual:

> "tudo se pode conceber(...)tudo se pode jogar sem ter que haver decisões.(...)Possibilidade é sinónimo de andar pelo ar, de estar livre, de vontade infinita, de riqueza sem limites, de incessante jogo com inúmeras formas de existência"[49].

No actual estado de conhecimento, e apesar dos consideráveis trabalhos realizados quer sobre a produção total de Almada quer sobre sequências apenas[50], e das inúmeras referências que lhe são feitas, não há sobre ele nem bibliografias nem listagens exaustivas, datações taxativas tão pouco[51], como demonstra um exame crítico das fontes.

A produção de Almada, múltipla nos seus modos de existência-manifestação, converte-se numa espécie de enigma a desocultar, uma vez que, à semelhança da processualidade que rege o seu funcionamento, é, em si mesma, esquiva a uma delimitação taxativa. A faceta heurística do trabalho de investigação revela-se então particularmente importante, convertendo-se em procura, errância por entre fontes documentais diversas, dispersas, discordantes. O visar de um conhecimento da totalidade implica, pois, a articulação-questionação de uma obra "que

é conhecida,(...)que é mal conhecida e(...)que é desconhecida"[52]. A globalidade que se visa atingir, e o consequente abarcar, são um horizonte cuja aproximação, sempre ilusória, incessantemente revela outros possíveis, outros limites. No dinamismo dessa "abertura reside a modernidade e o interesse actual da obra de Almada Negreiros"[53].

A ausência de certezas e, por vezes, de provas documentais, leva ao assumir do risco da deriva, a todo o momento eminente, pela inevitabilidade da margem de erro. Na busca do saber, a travessia do textual nos seus vários níveis, nunca isenta de entropia, permite contudo uma ordenação, acção tendente a uma ordem, visando encontrar um sentido nos textos e sua interacção.

A simples observação da biobibliografia, extremamente sumária, reproduzida no Apêndice I, montagem de dados de várias fontes, revela discrepâncias enormes, o que acarreta a necessidade de se efectuar uma seriação tão rigorosa quanto possível.

Com efeito, as características da produção e circulação dos textos de Almada colocam à partida imensos problemas ao estudioso, já que a questão fundamental reside na dificuldade, inerente à própria natureza objectal, em delimitar com exactidão a sua extensão. Por isso, e por muito paradoxal que possa parecer, não se sabe em que consiste, de facto a obra literária em questão.

A leitura dos documentos literários e metaliterários permite o constatar de uma situação textual específica onde vigora de modo evidente uma imperativa comunicabilidade, cuja expressão maior radica numa performance, isto é, uma forma de expressão-praxis, um processo de experimentação-experiência.

Marcada, na sua dimensão literária, por uma ambígua alteridade que, em alguns pontos, se assemelha a uma obra "visível" e outra "invisível", empregando a consagrada formulação[54], na obra de Almada coexistem uma componente publicada e outra inédita que tanto afecta as edições produzidas em vida do autor, bem como as das obras ditas completas, póstumas. Com efeito, a produção literária de Almada à data da sua morte estava em grande parte inédita. Contudo, no presente momento, existem ainda textos que permanecem inéditos.

A produção publicada em vida do autor apresenta dois modos maiores; o da edição do autor, muito numerosa no primeiro momento da sua produção[55], e a publicação dispersa em jornais e revistas, componente do grosso da obra em questão. A partir do final dos anos 30 alguns textos de Almada, relativamente extensos aliás, como Nome de Guerra e Deseja-se Mulher, são publicados por editoras, à semelhança do que tinha acontecido em 1921 com A Invenção do Dia Claro, a cargo da Olissipo. Este foi o primeiro texto a ser dado à estampa sem ser em edição de autor; o mesmo acontecerá em 1924 com Pierrot e Arlequim,

editado pela Portugália. Em todos estes textos Almada ocupou-se da parte gráfica, como tinha acontecido até então.

Muita da produção inédita foi inserida nas duas edições das Obras Completas mencionadas, não o sendo, porém, na totalidade. Circunstâncias de outra ordem levam a constatar a importância e a urgência de uma edição crítica que estabeleça os textos com critérios científicos válidos e fixe datas. Importante será sobretudo dar conta da variabilidade que os textos apresentam, vigente tanto ao nível de manuscritos quanto ao nível das publicações, uma vez que Almada produziu várias versões de um mesmo texto. Esta situação diz respeito tanto à relação entre o manuscrito e a obra impressa, como às várias versões publicadas de um mesmo texto. Conclui-se então que a variabilidade é uma regra que afecta a obra na sua totalidade.

Atendendo a este último pormenor tem de se ter em conta que a multiplicidade de versões existentes, de teor e com finalidades diferentes situadas a níveis distintos, deriva tanto da vontade e da responsabilidade do autor, como da edição póstuma das Obras Completas.

As pesquisas neste plano empreendidas no presente estudo não se concebem senão como meio tendente a delimitar, com a precisão possível, o objecto-processo a intentar descrever. Não se trata, pois, de um trabalho de

fixação textual, nem pela metodologia empregue nem nos objectivos que persegue. A variabilidade a que se fará referência será apenas enfocada como marca da própria dinâmica construtiva, como tal relevante, de um modo muito particular, dos procedimentos, posturas e movimentos geradores e condicionantes da corporização textual.

A dita obra na sua globalidade apresenta ainda um conjunto realmente concretizado e "acabado" e um outro projectado e anunciado (nas tábuas bibliográficas que frequentemente acompanham as obras pulbicadas em livro), do qual há fragmentos ou meros esboços, ou ainda, e apenas, um nome, um título, isto é, um elemento indicial, e como tal válido teoricamente, que permite inferir uma obra latente, um devir permanente, uma vontade de realização, uma ideia condutora. Os projectos, esboços e fragmentos, os nomes, apontam para uma obra em gestação "futura" para uma realização outra, adiada ou adventícia, bem como a existência de uma dimensão volumétrica, dinâmica e dialéctica, que atesta o encaminhamento processual da "transtextualidade"[56]. Uma infinita produtividade caracteriza esta produção onde coabitam os vários estados do desenvolvimento-corporização textual.

Sendo a obra de Almada essencialmente comunicação, e comunicação que se quer e se afirma da ordem do estético, integrada por isso mesmo numa pragmática, torna-se necessário encará-la como um autêntico objecto semiótico

complexo em todas as dimensões acima mencionadas, na medida em que apresentam uma importância fundamental do ponto de vista funcional. Com efeito,

> "un acte communicationnel peut englober d'autres actes communicationnels ou être englobé par eux sans que cette hierarchie entame la logique d'exemplification générique globale à chacun(...)on peut donc se réprésenter les actes communicationnels comme des couples de parenthèses encerrant des segments textuels qui, quelle que soit leur extension syntaxique, valent toujours comme autant d'exemplifications d'actes globaux qu'ils se suivent linéairement ou soient enchassés les uns dans les autres."[57].

1.3. Da literatura como performance

Configura-se uma convergência dialéctica, totalidade germinal, genuíno processual, cujos movimentos e concretizações vão desde uma ordem objectual dotada de um certo "acabamento", ao fragmento, ao vestígio incipiente ou lacunar, ao resíduo não conglomerado, sem atingir o estádio e o estatuto de objecto propriamente dito, numa acepção tradicional. O âmbito da obra de Almada consiste nessa construtibilidade, feita jogo de uma "praesentia" e de uma "absentia", de acto e de potência. Exemplo notório

e privilegiado das vicissitudes, estádios e deambulações desse trajecto-travessia que se institui mediante a própria concretude do corporizar de qualquer projecto, de um processo. A dita produção apresenta como componente universal determinante, vigente, portanto, em qualquer momento e em qualquer tipo de escolha de teor arquitextual, três níveis distintos de realização e também de "realidade", uma vez que todas são formas de actuação-materialização, e portanto actos:

- o da obra literária materializada em termos tradicionais
- o da performance
- o do conceptual.

Assim, terá que se ter em conta não só os textos propriamente ditos, mas também os esboços, fragmentos, projectos e títulos, na medida em que documentam estádios da processualidade textual, criação contínua. Com efeito, os textos existentes (qualquer que seja a sua extensão) interessam como experiências e como indícios, cujo valor é relativo, mas plenamente significativas enquanto posturas e procuras no campo do artístico.

Almada, num momento de K4, o Quadrado Azul exprime claramente um posicionamento deste tipo quando faz radicar o essencial do processo criativo na concepção, isto é, na invenção e no seu nomear, no postular de uma hipótese:

"O único dado imprescindível prá invenção da máquina de reproduzir o cérebro é profetizá-la. Fui Eu, portanto, o poeta José de Almada Negreiros quem a inventou."[58]

Uma tal afirmação, não isenta de uma componente de "blague", atesta a importância atribuída tanto ao gesto e ao acto de conceber-nomear, em si mesmo uma performance, como à capacidade inventiva, isto é, à imaginação, e ainda à crença no poder da palavra.

Tais tipos de situações textuais permitem não só o estabelecimento de uma hipotética génese dos textos, como também inferir uma "arquitectura" da obra global, tal como o autor a queria, a concebia, isto é, perscrutar uma dada intencionalidade de produção, actual e futura, antever horizontes, supor caminhos. Procura-se aprofundar o conhecimento acerca da dimensão-extensão do objecto e em simultâneo dos factores mais determinantes do seu processo evolutivo, mediante o acesso a um campo não patente de modo directo ou em superfície. Este objectivo só se torna possível por intermédio de um trabalho aos níveis da para e da metatextualidade[59].

1.4. A pesquisa-construção da processualidade; simulacros e simulações

A complexidade do estudo da obra em questão, dada a multiplicidade dos seus modos de existência, reside, sobretudo, no estabelecer de uma articulação do nível do factual e do virtual, bem como uma combinatória transformativa. O seu teor processual, construtivo e desconstrutivo em simultâneo, apresenta uma dada sistematicidade que constitui o objecto que se procura, em última instância, discernir, intentando dar conta não tanto dos "modelos", segundo os quais se rege a prática de escrita, mas sobretudo o modo como aquela os subverte e os transcende.

Busca-se passar, pois, do inventariar e detectar dos princípios para a tentativa de descrição da operação transformativa que gera e é gerada por uma dada construtibilidade, factor que permite aceder a uma entidade mais lata esse núcleo processual onde a dinâmica interna da linguagem, núcleo da unidade, impera.

Este estudo, procura feita construção interpretativa, e tendo em conta a necessária, mas brutal, redução epistemológica que tal implica, apenas se debruçará sobre aquilo a que se julga poder chamar, mediante ulteriores justificações, "a performance literária" de José de Almada Negreiros, processo de expressão-praxis, actuação cuja materialização e cujo suporte é o texto literário, aludindo-se, somente quando necessário e útil, às outras componentes da obra. Esta, de "A Cena do Ódio" a "Presença", passando por A Invenção... ao nível poético,

dos manifestos da juventude a "Poesia é Criação" ao nível da intervenção, das caricaturas a Começar, ao nível gráfico, reside fundamentalmente nisso.

Tendo em vista este objectivo, e dadas as condicionantes acabadas de mencionar, instauradoras de um autêntico desafio à interpretação e ao rigor na leitura, tornam-se imprescindíveis um exame atento e o confronto das várias fontes crítico-documentais que compõem[60], no seu conjunto, a base material de apoio metatextual desta proposta tida como reflexão global sistematizante sobre a totalidade da obra literária referida.

Consequentemente, a primeira tarefa deste projecto, concebida em termos de uma leitura científica, destinada, portanto, a produzir uma formulação analítico-descritva, consistirá numa tentativa-trabalho de delimitação, em termos extensionais, do objecto, a fim de estabelecer o que de facto foi realizado, quando e, na medida do possível, como. O estudo da obra dimensiona-se, nesta atitude meramente incipiente, enquanto meio de permitir, uma vez que o fundamenta, um balizar topológico destinado a possibilitar a instauração de um objecto-processo e consequente compreensão. É, pois, uma sistematicidade mutante em seu agenciamento construtivo que se intenta conhecer, cuja natureza e funcionalidade se persegue; a obra (in)visível.

Estas preliminares e essenciais operações metodológicas a efectuar, em suas sucessivas e consequentes reduções, destinam-se a equacionar o posicionamento desse mesmo teor objectal face à restante produção literária grosso modo; isto é, visam situá-lo de modo a tornar possível uma descrição que dê conta da sua sistemática; busca-se assim a singular combinatória processual através da qual o literário se corporiza, se actualiza, especificando-se numa obra coerente, de um modo muito particular, na pluralidade heteróclita e intermitente das suas manifestações pontuais. Por outras palavras, e, simplificando, procura-se detectar e apreender o como se constrói, e se vai construindo, a objectualidade regida pela dialéctica-ordem da abertura, na qual a "pars construens" é também "pars destruens". Questiona-se, perseguindo-a, a teorização que se infere da orientação do desenrolar da obra, em si mesmo infinito processo de abertura e fechamento.

Constituindo a leitura um processo-método onde vigora uma dialéctica entre entendimento e explicação, intenta-se encontrar um modo de dar conta de uma sistematicidade, radicada num posicionamento de escolha de elementos criadores e seu agenciamento construtivo apta a revelar a cosmovisão e o imaginário condutores da produção em questão. Tal selecção e articulação definem a postura e a acção do sujeito, entidade dramática, processualidade-agente instaurador de e em linguagem.

À organização específica de universais literários, à sua mutabilidade articulatória e recombinatória dinâmica, a inferir da leitura atenta e metódica da dita produção, propõe-se atribuir a designação, em grande parte extraída das formulações do próprio Almada, "Poética da Ingenuidade". Sistémica, circunstancial e evolutiva (como toda a poética) encerra em si mesma uma hermenêutica, ou antes um propósito de hermenêutica inerente a toda a cosmovisão e prática artística.

Confina-se, pois, um projecto destinado a reconquistar, pela (re)invenção, um perene estado nascente, essa liberdade (i)nata, apanágio de todo aquele que é senhor de si mesmo, que se conhece. Porque urgia um retorno ao essencial, aos primórdios de tudo, reconvertido em inigualável mestria, infinita capacidade de criar, de começar;

> "reinstaurar o mistério da linguagem, o mistério do ser cuja morada é a própria linguagem. Almada conseguiu-o, mediante uma espantosa agilidade verbal, e uma sempre renovada invenção plástica"[61].

Assim se postula uma hipótese cuja verificabilidade constitui o cerne desta pesquisa, consciente, à partida, do seu teor relativo; uma apenas, entre as inúmeras vias operatórias, construção metodológica de um percurso-leitura e em simultâneo por ele construída, dessa e nessa,

espécie de labirinto de caminhos convergentes, de semiosis e de gnosis, onde a linguagem age perene, em infinita circularidade. A uma tal entidade, na senda da formulação de Ingres, que a apelidava "bem aventurada" [62], Almada chamou "Ingenuidade". Esta não constitui um momento, nem tão pouco um "ismo", mas antes uma modalidade do instaurar do literário, uma postura, um projecto e uma actuação, cuja sistemática, discursividade e cosmovisão específicas, geram um processo de construtividade poética, organizada-problematizada em permanente auto-regulação, um procedimento-movimento orquestrante.

Espécie de plenitude e de estado de graça onde se cruzam, segundo a etimologia da palavra, uma "liberdade inteiríssima"[63], nascimento, genuíno e génio. Almada promulga a vivência de uma sabedoria feita experiência-especulação, num perpétuo "nascer outra vez"[64], que o converte num "dos Humanistas do séc.XX"[65].

Por isso mesmo, a Ingenuidade é a condição e o agenciamento de uma experiência ôntica, simbólica e semiológica, autêntico comportamento mito-poético, por Almada designado Poesia; linguagem em permanente estado germinal da unidade entendida como voz, corporização do acto-estado do Ver. Aspira-se, portanto, a elaborar, mas também a atingir uma teorização, acção-visão analítica que permita aceder ao conhecimento, a um inteligível face a esse percurso-vivência da Ingenuidade gerador da transmutação do olhar em Ver, "conjugação perfeita dos

cinco sentidos"[66]. Questiona-se então o (in)visível enquanto inteligível, apoiando-se nas margens do interpretável, em perseguição do teorizável.

2. Questões liminares à pesquisa-construção e delimitação da processualidade a estudar

"Em arte, a única maneira de cumprir as regras é ser independente".

Almada[67]

2.1. Constatações e seu contributo; "(Im)possibilia":

Empreender uma tentativa de atingir uma situação de conhecimento acerca de um qualquer objecto, por intermédio de uma via conceptualizante, constitui sempre o assumir de um risco motivado pela irredutível parcelaridade da visão metodológica com que dele forçosamente nos abeiramos. A leitura formalizante implica uma dimensão hermenêutica, sendo o objecto necessariamente relativo à teoria, nascendo da correlação do próprio fenómeno com o a nossa maneira de o abordar[68]. Uma tal condicionante, limitativa nos seus esquemas operatórios, não eliminável de per si, encontra-se explicitada, de modo particularmente nítido, no tocante à materialidade e à construtibilidade do

processo a estudar. Assim, de maneira lacunar se inicia o intentar de uma visão-explicitação sobre, um discernir, pela descrição, da especificidade processual, da natureza de uma dada objectualidade, suas características, regularidades, transformações. Procura-se, então, através de um olhar crítico, o caminho, ou um encaminhamento até ao campo-corpus objectal a questionar, visando um processo de análise e de síntese.

A procura do inteligível que orienta a leitura radica na busca da descrição da situação e da funcionalidade do texto-objecto. Tal procedimento, instaurador de uma interpretação, não pode esquivar-se a uma ausência de rigor nem por defeito nem por excesso. Assim, a necessária precisão, para o ser de facto, não pode tornar-se limitativa sob pena de a anular.

Constatando-se a irredutível ambiguidade da própria metalinguagem, a ausência de univocidade no seu agenciamento, propõe-se um plano descritivo-especulativo, uma conceptualização global do todo da produção em questão, através da reunião e decifração dos dados documentais a enumerar. Visa-se uma organização e um redimensionar dos mesmos que permitam o curso da leitura. Torna-se necessário fixar os limites do campo objectal, imprimir-lhe, inferindo-a, uma dada orientação. Com efeito, "raro é o artista que apresenta uma construção sistemática de ideias. Os documentos precisam de ser interpretados. O sentido intrínseco, muitas vezes só se

apreende pela comparação de testemunhos muito dispersos e reciprocamente esclarecedores."[69].

Porém, a própria escolha e a compilação desses documentos encerram em si uma interpretação. Nelas se cruzam datas e marcas, personagens e motivos, vertentes temáticas e posturas discursivas, enfim "uma infinita e contingente variedade de fenómenos por trás dos quais há que procurar a ordem significativa, a unidade e a coesão dentro da variedade"[70]. Porque o que se intenta compreender é uma logicidade a inferir do factual, a dinâmica construtiva que se desprende dos textos. Procura-se estudar os princípios orquestrantes da processualidade da escrita; não só o formal e o virtual, como ainda a passagem de um nível ao outro, mediante a explicitação de princípios de coerência.

O exame dos elementos funcionais comuns às diversas manifestações na sua pluralidade destina-se a decifrar as leis do seu funcionamento, permitindo observar índices, constatar regularidades e elaborar uma hipotética explanação interpretativa das diferentes etapas do encaminhamento da processualidade em questão. Pretende-se, assim, aceder a uma sistematização dos dados observáveis. O contributo heurístico implica, pois, um tratamento selectivo destinado a inferir os elementos mais relevantes e, desse modo, permitir um alargamento na profundidade do campo, bem como de precisão na análise, procurando-se, em seguida, extrair deles as consequências respectivas.

Findas estas breves e genéricas, mas imprescindíveis, considerações contextualizantes da produção que se visa estudar, prosseguem-se as reflexões destinadas a balizá-la.

A análise dos dados documentais referidos nos apêndices leva-nos a verificar a dificuldade em estabelecer com exactidão:

2.1.a.) Datação

Numerosos textos apresentam óbices e omissões, impedindo certezas quanto ao momento de escrita por:

2.1.a.1.) Ausência

- De original

O Moinho

23, 3º andar

Os Outros,

Pensão de Família

A Civilizada

O Mendes

José

La Femme Electrique

A Mulher Eléctrica

10 Poemas Portugueses

Manifestos série Divulgação

Hércules da Silva

Démarches para a Invenção do Dia Claro*

Da Arte de atravessar a Multidão com Apontamentos

sobre o que eu quis dizer*

Pobreza voluntária*

Dados arbitrários para a futura

Aristocracia*[71]

As três Idades de cada um,

obras desaparecidas sem qualquer hipótese de preenchimento da lacuna, importantes, contudo, no estudo da textualidade global, dado constituirem objectos de teor conceptual, por isso mesmo relevantes no conjunto textual, na totalidade do projecto. Estas obras têm um estatuto nominal, decorrente da existência do título, em si mesmo sequência textual mínima, indicial de uma performance, de um acto comunicativo de nomeação. São, portanto, objectos de tipo conceptual, pertencentes ao projecto de Almada. Indicadores de realizações futuras, isto é, de obras que o são desde o momento em que são pensadas, concebidas e de que, como obras, são apresentadas, fragmentos que apontam para o acto como tal. A extensão da sua corporização é indenpendente do seu cariz exemplificativo, radicando numa dimensão que é também performativa, uma vez que pensamento e enunciação são em si mesmos actos e actuações, como se viu anteriormente.

* - No original

"De 1 a 65"[72]

"Homem transportando Cadáver de Mulher"

"Itinerário sobre o Joelho"

"A sombra sou eu"

"Esperança"

"Panorama"

"Entretanto"

"Rosa dos Ventos" (2 versões)

"Crepúsculo quotidiano"

"A Flor tem uma Linguagem de que a sua Semente não fala"

"Caçador"*

"El Cazador"*[73]

"Ode a Fernando Pessoa"

"A um Poeta que morreu"

"Contos pequeníssimos"

"Cabaret"

"Coimbra"

"A Sociedade está podre"

"25 + 1"[74]

"Volto à Leviandade"

"Reconhecimento à Loucura"

"Apaga, apaga"[75]

"As Cinco Canções"

"Aqui Portugal",

poemas publicados pela primeira vez em 1985 aquando da 2ª edição das Obras Completas.

Frisos,

conjunto de poemas em prosa, publicados em 1915 no Orpheu I, em idêntica situação[76].

2.1.a.2) Incoerência

Por ser problemática, em termos de coerência textual, a datação atribuída a certas obras pelo próprio Almada.

- A Engomadeira apresenta como data de conclusão 7 de Janeiro de 1915. Teria sido escrita entre 1914 e o início de 1915, embora tenha sido publicada apenas em 1917, data vigente no prefácio (16/11/1917). Nesse texto, Almada realça uma atitude de distanciação face à novela:

"Terminei-a em 7 de Janeiro de 1915 e desde essa data foi a primeira vez que a reli... Reconheço que este meu trabalho que eu muito estimo já não representa hoje a avaliação do meu esforço, porém usa muito da minha intuição... Na Engomadeira não tenho a notar mais que a minha insuficiência literária até 7 de Janeiro de 1915".

Houve de certeza um "remake"[77], uma operação de reescrita, uma vez que no corpo do texto se faz referência a um desenho de Almada publicado em 1916 na Ideia Nacional (cf. final do cap.XI), bem como uma irónica alusão a Dantas (cf. final do cap.VI). Por sua vez, no cap.III, o Sr.Barbosa fala na declaração de guerra. Esta formulação tanto pode remeter para o início da guerra, em 1914, como

para a participação de Portugal na guerra, que apenas teve lugar em 1917.

A novela é dada como pertencente a um momento da sua escrita que Almada quer dar como definitivamente ultrapassado, ligado ao interseccionismo, movimento que ocupou largamente Pessoa por volta de 1913-14, data do projecto, logo abandonado, da elaboração de uma antologia relativa a esse "ismo":

"Reli-a, e se bem que a aceleração das imagens seja por vezes atropelada, isto é, mais espontaneamente impressionista do que premeditadamente, não desvia contudo a minha intenção de expressão metal-sintética Engomadeira... em todos os seus 12 capítulos onde intersecionei evidentes aspectos da desorganização e descarácter lisboetas"[78].

O texto apresenta uma dimensão nitidamente caricatural não estranha à actividade do Almada desenhador. Por outro lado, o último capítulo revela uma dimensão fantástica, sobretudo no final, onde se sintetizam momentos e episódios marcados pelo onirismo (cf. a multiplicação das chaves e das cozinheiras, as alterações de percepção algo alucinatórias). Igualmente, nele se transcendentalizam as rupturas operadas na textualidade e, sobretudo, as figurações hipostásicas das personagens do narrador e da engomadeira.

Este procedimento estabelece uma sintonia com situações presentes no K4,..., texto publicado em 1917, mas com a dupla datação: "Lisboa 1917 - Europa Modelo 1920". O pormenor acabado de mencionar corporiza textualmente a vivência do futuro, espaço-tempo entendido como uma experiência de aceleração temporal que culmina numa concepção nitidamente mítica. Muito provavelmente o texto foi escrito em 1916, atendendo às sintonias que se estabelecem com as obras produzidas nesta data e ainda à dedicatória destinada a Amadeo, figura capital nesse mesmo ano.

- "Uma Novela da minha Vida Pa-ta-poum-Recordação de Paris; III cap."[79], constitui um pequeno texto em prosa escrito, segundo Almada, em 1919, mas publicado em 1926; contudo, não há, em parte alguma, referência aos dois capítulos anteriores. Quer o próprio título quer o tipo de escrita, bem como a temática tratada, indicam uma composição aparentemente mais tardia, um "remake" hipotético ou uma escrita intermitente. Contudo, o projecto de escrita deve remontar à data atribuída, o que lhe confere uma relação de teor hipotextual[80] relativamente a A Invenção....

Porém, o subtítulo relembra um fragmento de "Celle qui n'a jamais fait l'Américan"(sic), "Mémoires de Chez Nous", escrito em 1919 e publicado em 1985.

- Nome de Guerra, datado de 1925 mas publicado em 1938, 1959 e em 1986[81], foi objecto de um "remake" posterior à data da escrita pela temática exposta. Há de certeza uma grande ampliação, sobretudo no tocante aos excursos do narrador. Em 1926 aparece publicado na Contemporânea "Desgraçador", cujo subtítulo é "Esboço do 3º capítulo do novo romance de José de Almada Negreiros", e em 1938, "O Tio", capítulo do mesmo texto em Revista de Portugal.

Constata-se uma imprecisão relativamente às datas de escrita, abertamente evidenciadas pelas alterações textuais produzidas pelo autor. As datações existentes apresentam incongruências que tanto podem ser devidas a imprecisões dos editores e dos exegetas como a mistificações conscientemente elaboradas pelo próprio Almada. Este último caso tanto pode estar ligado ao redimensionar a posteriori da produção, em simultâneo para e metatextual, visando conferir-lhe uma dada sistematização, uma ordenação, numa atitude de controle da recepção, e consequentemente à sua inserção no sistema literário, como ainda pode corresponder a uma "blague" destinada a produzir uma ruptura desmistificadora dos cânones, típica do espírito e da actuação dos modernistas, e do próprio Almada, "personalidade paradigmática em sentido modernista"[82]. "Esta atitude instaura uma postura

literária que num momento específico, o primeiro, não desdenha o tom paradoxal e apalhaçado que será o da geração"[83].

Com efeito, há toda uma componente na produção de Almada que se insurge abertamente contra o literário enquanto instituição, assumindo uma pose onde humor, provocação e autoritarismo, ligados à performance, se mesclam. A mero título de exemplo, as caricaturas e as entrevistas concedidas por Almada no momento do surgir do Orpheu, constituem o contraponto da iconoclastia manifestada na prática da escrita. Quando faz imprimir o Manifesto Anti-Dantas... em papel de embrulho, Almada torna mais corrosivo ainda o seu gesto.

Há ainda a hipótese de, num determinado momento, se conceber um projecto de escrita, ou de se iniciar mesmo a redacção, de um texto que se vai alterando de modo diverso ao longo da produção que pode até demorar décadas, como é o caso de "As Quatro Manhãs" e "Presença". Por outro lado, há muitas obras que foram anunciadas sem nunca terem sido acabadas, existindo, portanto, como fragmentos:

23, 3º Andar

Portugal (duas versões)

Uma novela da minha Vida

La Révolution Individuelle

Mais vale a Vida que a Existência

O Mito de Psique

S.O.S.

Esta faceta do trabalho criativo percorre toda a obra, sendo muito nítida na lírica do final da vida

2.1.a.3) Distância

A enorme distância entre as datas de escrita e as datas da publicação, sendo esta última frequentemente póstuma e não abarcando toda a produção de Almada[84]:

"Rondel..." 1913/1922, 1930

Frisos 1913(?)/1915

A Engomadeira 1915/1917

"A Cena..." 1915/1923, 1958

"Histoire..." 1919/1922

"O Dinheiro" 1919/1922

"Os Ingleses..." 1919/1971

"Mon Oreiller" 1919/1971

"Celle qui..." 1919/1985

"Pa-ta-poum" 1919(?)/1926

Antes de Começar 1919/1959

"La Lettre" 1920/1971

Nome de Guerra 1925/1938, 1958

Deseja-se Mulher 1928/1959

S.O.S. 1928-29/1935, 1971

"Luís..." 1931/1971

O Público... 1932/1949

"Ode a..." 1935/1971

"Elogio..." 1936/1939

"Momento de Poesia" 1941/1971

"Renovação do Gosto" 1942/1971

Aquela Noite 1949/1971

Mito de Psique 1949/1971

"Poesia é Criação" 1962/1971

Galileu, Leonardo e Eu 1965/1971

Aqui Cáucaso 1963(?)/1971

Almada não podia, ou não queria, publicar os textos que ia escrevendo. Sendo a sua obra essencialmente produção gerada por uma necessidade visceral de comunicar, de se expressar por intermédio de modos artísticos vários, a Almada interessava fundamentalmente dar corpo a intuições e pulsões que, mais tarde, eram objecto de um trabalho de aperfeiçoamento. Por isso, a publicação, quase sempre difícil, era relegada para segundo plano, quer pelas características do meio social quer dos próprios textos.

Porém, surgindo a hipótese de publicação, Almada escolhia os textos como o atesta o ocorrido durante a fase vanguardista, na qual se verifica a nítida existência de um critério onde se combinam tanto a qualidade quanto a opção sobre a forma de escrita. Considerando O Mendes uma

obra medíocre, Almada nunca a editou, porém fê-lo para A Engomadeira, embora dela se tenha distanciado.

O hiato temporal longo entre a escrita e a publicação, tem necessariamente consequências a nível formal e funcional, na medida em que favorece, exige quase, uma prática que se torna marca nuclear na sua escrita, o citado "remake". Almada explora, pois, o teor variável da literatura, laborando no dialéctico espaço-volume. Atravessando e reformulando os vários níveis de funcionamento do texto, Almada produz literatura dentro da literatura, evidenciando uma postura autoconsciente e necessariamente metatextual.

A dimensão da paratextualidade, pela sua componente de circulação social e institucional, concorre para o assumir de uma dada prática de escrita abertamente hipertextual[85], vigente a vários níveis, existindo ainda no tocante à republicação do mesmo texto. Por outro lado, esta característica explica o pouco conhecimento acerca da sua obra, dada a parcelaridade da publicação, bem como do grande "décalage" face ao momento da produção, constatando-se

> "que, na perspectiva histórica dos movimentos literários, ele levou muito tempo a tomar o lugar na época a que pertencia, precisamente porque tinha aparecido depois, tinha sido publicado mais tarde"[86].

A dimensão da "intertextualidade"[87], bem mais restrita e evidente ao nível da superfície textual, surge também de modo bem vincado.

A estas se articula uma componente metatextual da qual se desprende, de maneira nítida, uma teorização no tocante ao literário e ao artístico, sendo de realçar a opção combinatória hibridizante, a essência pangenérica da sua textualidade, onde se corporiza uma autêntica travessia-reformulação dos parâmetros taxinómicos tradicionais.

O próprio tipo de escrita e as condicionantes anteriormente mencionadas instauram uma circulação intensa entre os vários níveis da transtextualidade, sendo constante um deslizar de uns para outros e a sua consequente coexistência dialéctica.

As características acabadas de mencionar atestam tanto a obsessão da reescrita como o gosto pelo fragmento e pelo inacabado, marcas típicas da modernidade.

- Escrita intermitente:

"As Quatro Manhãs" (1915-35)

"Presença" (1921-51)[88]

- Multiplicidade de versões de um mesmo texto:

"Rondel..."; manuscrito e publicado, Contemporânea e Cancioneiro.

"Litoral"; 1 versão manuscrita, 2 publicadas, O Heraldo e Contemporânea.

"Histoire du Portugal par Coeur"; 4 versões, duas manuscritas, transcritas n' A Parva nº1, uma é um texto em prosa, outra é uma transestilização fortemente marcada pelo paratextual; as outras duas publicadas, respectivamente, na Contemporânea nº1 e no vol.4 das Obras Completas da Estampa.

O Kagado; 2 versões publicadas, A.B.C., "O Cágado", Almanaque e Obras Completas, excisões, alterações, a nível do texto ou do paratextual, uma das quais ao nível do próprio título, que passa a ser O Cágado

Portugal; 2 versões manuscritas

Deseja-se Mulher; 8 versões, segundo D. Mourão Ferreira[89], 2 publicadas, Portugália e Obras Completas.

"Rosa dos Ventos"; duas versões publicadas, ambas no vol.IV das Obras Completas da Estampa.

Por hipótese, estariam na mesma situação "Caçador" e "El Cazador", e "A Mulher Eléctrica" e "La Femme Electrique". Os primeiros constituem um caso de auto-hipertextualidade, sendo muito provavalmente o texto em

castelhano o hipotexto relativamente ao outro, não se tratando, portanto, de um caso de fragmentação. Curiosamente este é o único texto restante, além das historietas publicadas em El Sol, do que seria a produção de Almada escrita nessa língua, uma vez que El Uno, Tragedia de la Unidad foi traduzido para português pelo próprio Almada. Verifica-se então, que, à semelhança do caso acabado de citar, um projecto de texto dá origem a dois.

Porém, a ausência da fonte documental, mais precisamente do manuscrito ou de fragmentos, relativamente ao par "A Mulher..."/"La Femme...", levanta o problema de saber se se trata de uma mera tradução, mais ou menos elaborada, ou de uma autêntica versão, ou ainda de dois textos diferentes com um mesmo título, como acontece com "Mima Fataxa".

Este último caso remete, mas a um nível completamente diferente, para a componente textual em língua francesa, inaugurada por "La Femme":

"Celle qui n'a jamais fait l'American"

"Histoire du Portugal par Coeur"

"La Lettre"

"Mon Oreiller",

aos quais se juntam os poemas a Sonia Delaunay.

"Mima Fataxa", "Os Ingleses fumam Cachimbo" e Portugal apresentam situações de poliglotismo. De entre todas, apenas Portugal não é poema, verificando-se não tanto uma situação de poliglotismo, mas antes como uma espécie de persistência, e de "remake". Constata-se uma grande sintonia entre o discurso da jovem francesa sobre Portugal e os portugueses e a primeira parte da "Histoire du Portugal par Coeur".

A bibliografia da Gulbenkian faz referência à leitura de Aqui Cáucaso durante uma sessão de poesia em 1963. A mesma fonte dá como data de final de escrita do mesmo texto, peça de teatro, 1965-66. Uma tal informação permite inferir a existência hipotética de uma primeira(?) versão ou de um fragmento ligado a uma formulação literária diferente daquela que surge aquando do terminus da escrita; pode ter havido uma transmodalização[90] no decurso da produção[91]; por outro lado, esta temática liga-se a "Prometeu, Ensaio espiritual da Europa" e Galileu, Leonardo e Eu.

Verifica-se ainda uma dupla atribuição de título a um mesmo texto, como acontece com as conferências "Arte e Artistas" e "Techné", bem como "Carta de Sevilha" e "A Nova Geração é contra Azuis e Encarnados".

- "Remake" com recontextualização do texto ligada à publicação[92], elaborado ao nível do paratexto e do texto propriamente dito. As alterações dizem tanto respeito à adição de textos teóricos, comentários, epígrafes, assinaturas e desenhos relativamente ao primeiro nível, como a alterações discursivas grafemáticas e de topicalização sintáctica que atingem o segundo nível, adquirindo assim uma dimensão hipertextual:

. Em livro:

A Engomadeira - adição do prefácio e de uma tábua bibliográfica, alterações no corpo do texto, sobretudo nos dois últimos capítulos.

A Invenção do Dia Claro - adição de vários fragmentos, de desenhos e de uma tábua bibliográfica.

Nome de Guerra - adição de conotadores paratextuais, de uma tábua bibliográfica e alterações no corpo do texto.

Pierrot e Arlequim - adição ao nível do paratextual, texto ensaístico e desenhos.

Uma situação inversão inversa se verifica no respeitante às Obras Completas da Estampa:

Histoire du Portugal par Coeur - excisão e alterações relativamente à versão da Contemporânea[93]. Desaparecimento de toda a parte gráfica.

O Kagado - excisões e substanciais alterações relativamente à versão de A.B.C.[94]. Desaparecimento de toda a perte gráfica.

. Em revista:

"Rondel..." - Contemporânea, excisão e adição ao nível do paratextual, desenho.

"Litoral" - Contemporânea, alteração da ordem da sequência textual, excisão de sequências inteiras quer face ao manuscrito quer face à versão publicada no Heraldo.

"A Cena do Ódio" - Contemporânea, excisão do "incipit", alteração e transformação, adição de um desenho (auto-retrato).

"Histoire..." - Contemporânea, adição, ao nível do paratextual: textos programáticos e desenhos, ao nível do texto, adição do fragmento em português, excisão e algumas alterações.

É de realçar a grande unidade estilístico-formal vigente em todas as situações de "remake" ligadas a esta

publicação, atestando a vontade, da parte de Almada, de se inserir nos parâmetros estético-ideológicos que a enformam.

. Publicação de fragmentos, isto é, segmentos textuais, parte de um todo identificável, obtidos por extracção:

"Silêncios" - fragmento de Frisos, por hipótese extraída da leitura da bibliografia.

"A Cena do Ódio" - fragmento do texto com o mesmo nome, publicado em separata na Contemporânea.

"O Dinheiro" - "1º episódio de La Révolution Individuelle", único vestígio desse mesmo texto, publicado na Contemporânea.

"O Livro" - fragmento de A Invenção..., publicado no Diário de Lisboa.

"Conferência nº 1" - fragmento de A Invenção..., publicado no Diário de Lisboa.

"Noite Rimada" - fragmento de "O Menino de Olhos de Gigante", publicado na Contemporânea.

"Uma Novela da minha Vida Pa-ta-poum..." - fragmento de "Uma Novela da minha Vida", texto de que apenas se conhece este excerto, dado como 3º capítulo, e publicado no Domingo Ilustrado.

"Desgraçador" - fragmento de Nome de Guerra, publicado na Contemporânea.

"O Tio" - fragmento de Nome de Guerra, publicado em Revista de Portugal.

"Encontro" e "A Torre de Marfim não é de Cristal" - poemas destinados ao livro anunciado, mas nunca publicado, Mais Vale a Vida que a Existência. Os dois poemas foram publicados no Diário de Lisboa.

A característica acabada de mencionar inflecte numa outra, a da republicação de um mesmo texto, mais ou menos fiel, que, conforme os casos, pode ser:

- total ou fragmentária. É bastante frequente nos poemas. Porém, este parâmetro é muito flutuante porque, a mero título de exemplo, se equacionarmos o caso de Pierrot e Arlequim, a edição da Portugália tem tantas adições que a primeira publicação acaba por ser um fragmento. A publicação e a republicação, por natureza, aumentam o texto na sua dimensão de circulação social, neste caso na sua configuração.

- instauradora de uma outra versão; "A Cena...", "Litoral", "Histoire...".

- atribuição de um título diferente a um mesmo texto.

É importante, relativamente à republicação, distinguir aquela que é da lavra de Almada daquela que o não é, o que de novo remete para a necessidade de uma edição crítica, dadas as insuficiências evidentes das que possuimos. Por isso, nos exemplos acabados de mencionar, não se faz qualquer referência às compilações póstumas.

O tipo de situação de publicação, e por vezes de republicação anteriormente referido, leva a alterações derivadas das condicionantes que sobre ela se exercem. Uma delas implica a frequente existência de desenhos e ilustrações. Esta característica constitui uma marca importantíssima na sua produção; com efeito, verifica-se uma constante circulação temática entre a produção literária e plástica de Almada. A mero título de exemplo, mencionem-se as seguintes constantes:

Almada foi caricaturista; há textos literários, sobretudo na fase vanguardista, onde esta dimensão é evidente: A Engomadeira, "A Cena do Ódio" constituem caricaturas do social, enquanto que K4... o é do domínio literário; "Manifesto Anti-Dantas..." reune as duas dimensões.

A ilustração do catálogo da sua primeira exposição apresenta um friso grego e um desenho onde se vêem dois pares de pés, metonimicamente representando um casal beijando-se. Este tipo de figuração entra em sintonia tanto com o título de um conjunto de poemas, "Frisos",

como ao ambiente decadentista-simbolista que neles se evoca, onde sugestões eróticas, mas apenas sugestões, estão patentes.

"A Taça de Chá", título do último dos "Frisos", reactualiza, pela citação literal, o título de um quadro de Columbano.

Um fragmento de "A Cena do Ódio" constitui uma "citação" de "O Fado" de Malhoa, datado do mesmo ano:

"E tu também, ó Beleza Canalha
c'oa sensibilidade manchada de vinho!
Ó lírio bravo da Floresta Ardida
à meia-porta da tua Miséria!
Ó Fado da Má-Sina
com ilustrações a giz
e letra da Maldição!"

Almada pintou um quadro de título A Engomadeira, citando uma produção literária de juventude. Este título relaciona-se, por intermédio da novela, com um fragmento de um poema de Cesário, figura tutelar da geração de Orpheu, bem como o quadro de Degas.

Por outro lado, "De Tarde" de Cesário surgirá evocado na "Histoire..." através do lexema "pastèques", e simultaneamente Manet pelo título do célebre quadro que se encontra presentificado no próprio texto: "Le dimanche on va déjeuner sur l'herbe".

Degas está igualmente presente em "Mima Fataxa" através da referência à bailarina. Esta figura estabalace uma sintonia com a actuação de Almada bailarino e coreógrafo.

A continuação da sequência do título de "Mima Fataxa", "Sinfonia cosmopolita", relaciona-se com um quadro que Almada terá produzido nos anos 10, cujo título é "Sinfonia do Amarelo".

"Saltimbancos" tem como subtítulo "Contrastes simultâneos", por sua vez título de um conjunto de quadros de Robert Delaunay; pela técnica de escrita em continuum entra em sintonia com "La Prose du Transsibérien", poema-pintura escrito por Cendrars e ilustrado por Sonia Delaunay.

Na mesma linha de actuação, "La Femme Assise", sequência de "Celle qui n'a jamais fait l'American", actualiza tanto o título de uma prosa vangurdista de Apollinaire, como o de numerosos retratos.

K4... é ainda o título de um quadro de Viana.

"Saltimbancos" (prosa) e Pierrot e Arlequim corporizam o mesmo tipo de citação mencionada, uma vez que constituem figurações temáticas recorrentes em toda a produção pictórica.

O mesmo se pode dizer do motivo da varina, recorrente na obra literária e na gráfica.

Por sua vez, a temática do eu, que na obra literária atinge uma dimensão capital, é responsável por uma enorme profusão de auto-retratos e autocaricaturas, "produto de uma incessante autognose"[95] havendo uma que constitui mesmo uma figuração do Narciso do Egipto, epíteto do poeta na assinatura de "A Cena do Ódio".

A preocupação com a pátria, igualmente marcante no domínio do literário, surge equacionada de um modo muito sintomático na "Histoire du Portugal par Coeur", publicada com ilustrações na Contemporânea, cuja correspondência pictórica se encontra nos frescos das gares marítimas. Na gare de Alcântara "pinta-se" o ambiente evocado na primeira parte da "Histoire..." e a segunda surge na gare da Rocha.

O tema da maternidade é importante tanto na obra pictórica, como demonstram os inúmeros desenhos e quadros, quanto na obra literária, de que são exemplo "La Lettre" e A Invenção....

Toda a produção final de Almada ligada ao Ver tem como materialização literária "Presença" e gráfica Começar, "síntese da demanda incessante que foi a sua vida de artista pensador"[96].

A componente de blague já mencionada relativamente à obra literária está igualmente vigente na produção pictórica. Segundo testemunho de Hernâni Cidade[97], Almada tinha exposto um quadro que consistia num quadrado negro,

cujo título era "Cena num Túnel", e um outro onde figuravam unicamente duas linhas, uma vertical, outra horizontal, que tinha como título "Uma Inglesa na Praia".

Por outro lado, Almada produziu as capas de A Engomadeira, K4..., A Invenção..., Pierrot e Arlequim e Nome de Guerra; ilustrou as crónicas publicadas no Diário de Lisboa, os textos surgidos na Contemporânea e Deseja-se Mulher.

A coexistência da literatura e do desenho num mesmo texto é uma marca específica de toda a sua produção publicada ao longo dos anos 20, cujo paradigma radica no fragmentário jornal manuscrito, ainda inédito, A Parva.

É curioso notar que toda a vertente vanguardista da produção literária de Almada manifesta uma forte influência das técnicas e conquistas da pintura. No entanto, a sua produção gráfica da época ficou nitidamente aquém delas. Almada "aplicou" as inovações pictórico-perceptivas à literatura com mais produtividade. A desconstrução da perspectiva na pintura tem como consequência, no domínio do literário, a desarticulação da sintaxe, bem como a miscigenação de vozes. O ludismo e a abertura experimentalizante foram por ele mais depressa assimilados e testados na materialidade verbal, ainda que o grafismo e os contrastes cromáticos, bem como as renovações da técnica pictórica, fossem como que um meio

que lhe permitiu levar a cabo as subversivas e múltiplas experiências literárias que nesse momento produziu.

> "Almada derivou para os cubistas que lhe revelaram, a ele próprio o seu modo de ser pessoal. E como plástico que era(...)foi aos plásticos que ele foi buscar as teorias de que, dentro da literatura, o interseccionismo foi o reflexo"[98].

Esta constatação entra em sintonia com a opinião de Pessoa sobre o sensacionismo, enquanto "intelectualização dos processos do cubismo e do futurismo",

> "a decomposição do modelo que realizaram - fomos influenciados não pela sua literatura, mas pelos seus quadros - situamo-la nós no que julgamos ser a esfera própria dessa decomposição - não as coisas, mas as nossas sensações das coisas"[99].

Almada cultiva assim, e a seu modo, sempre a seu modo, o preceito "ut pictura poesis". Como atesta o testemunho de Viana, "Almada travaille mais il écrit beaucoup plus qu'il ne peint... Ses études en peinture je les trouve trop littéraires"[100]. Com efeito, a sua obra é

> "(...)pintura que continua na ficção, que continua na poesia, que continua no teatro, que continua no ensaio, que continua na pintura, que reaparece no teatro, que, por sua vez, reaparece na ficção,

em que se encontram traços de sua pintura, que poeticamente se expressa, como poeticamente se expressa a pictórica ficção"[101].

Almada definia Orpheu como resultante do reencontro das letras com a pintura, movimento instaurador do moderno na sua actuação revolucionária, cujo âmbito regenerador se projecta num retorno à raiz.

"O caminho das artes, a sua secreta congenialidade, a sua superação das formas em busca da harmonia do sujeito e do objecto, a sua vitória sobre a lógica do espaço no tempo.(...) Das formas mais antigas que povoaram a mente humana e ditaram o seu comportamento patente no mundo instituído, em imagens e em conceitos."[102].

A produção de Almada patenteia a simbiose de uma procura de expressão radical através de uma postura intersemiótica.

"A obra de arte plástica, tendo partido de uma transposição do conhecimento do mundo para um nível quase exclusivamente visual, foi-se conceptualizando pouco a pouco, primeiro ao que parece por influência da alegoria (literatura), depois por uma descida cada vez mais funda e incondicional ao espaço interior (psíquico) em detrimento do espaço exterior. E sendo assim, não

há dúvida que aquilo que simplificadamente ainda se chama pintura e poesia são dois fenómenos estéticos que se vão aproximando, mas porque vão em direcções quase opostas, a ponto de se encontrarem: a pintura conceptualizando-se, a poesia (nos seus movimentos mais modernos), desconceptualiando-se"[103].

. Reescrita hipertextual de fragmentos

Sistemática reescrita de fragmentos textuais, mais precisamente excertos, e de textos propriamente ditos, sujeitos a transformação e recombinatória:

"Mima Fataxa", fragmento de Frisos, e poema publicado no Portugal Futurista; desconstrução do primeiro texto, atingindo um nível de "transmodalização"[104], implicando uma tradução-travessia semiótica, entre as duas grandes dicotomias taxinómicas[105].

Algo de semelhante parece acontecer com Aqui Cáucaso, uma vez que a bibliografia de C.A.M. diz ter sido lido pelo próprio Almada em 1963, durante um recital de poesia, atribuindo-lhe a classificação de poema. A mesma fonte aponta 1965-66 como datas prováveis da conclusão da escrita da mesma obra, que é uma peça teatral. O texto lido em 1963 ou é uma primeira versão da obra, ou, provavelmente, um fragmento da mesma, o monólogo final, posteriormente inserido num esboço de situação dramática.

2.1.a.4) Recorrências; Intertextualidade, Hipertextualidade

As situações de recorrência são uma constante que vigora a vários níveis funcionais, gerando uma continuidade evolutiva ao longo da obra.

- A vigência de citações, literais ou não, e alusões de teor intertextual.

A dedicatória de "Mima Fataxa", poema, e a da "Histoire..." na versão da Contemporânea: "A ti, para que não julgues que dedico a outra.", surge transformada em "Celle qui...": "À toi, car je veux que tu saches que je ne dédie mon poème à une autre".

A nota de leitura que aparece em "Manifesto Anti-Dantas...", "Manifesto da Exposição..." e K4...:
"Todos estes livros devem ser lidos pelo menos duas vezes pelos mais inteligentes e daí para baixo é sempre a dobrar".

A sequência do cap.III de A Engomadeira surge presentificada de modo elíptico em "A Cena...": "ó tédio de domingo com botas novas/e música na Avenida!".

Sequência de "Litoral": "Seteais, Sete ais, 7 ais", onde se evidencia um experimentalismo formal nítido, é retomada n' A Parva, nos nºs 2, 3 e 4 e em inéditos posteriores.

Referência a SW existente no manuscrito de "Litoral", aparece no corpo do texto da "Histoire...": "endroit du Sud Ouest de l'Europe" e, enquanto título, na revista Sudoeste.

O momento do "Ultimatum..." relativo à mulher: "É preciso educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens" é retomado no fragmento "Chant patriotique aux femmes de mon pays", sequência de "Celle...":

"O FEMMES VENEZ VENEZ
O FEMMES VENEZ TOUTES
FAIRE DE LA VRAIE SCULPTURE
CELLE QUI PLAIT A DIEU
O FEMMES N'OUBLIEZ PAS
VOUS ETES LES SEULES MACHINES
POUR FAIRE DES SOLDATS".

Curiosamente, este momento textual apresenta a seguinte referência: "illustré aux couleurs nationales". Esta notificação encontra-se igualmente na versão da "Histoire..." da Contemporânea.

Sequência de A Invenção do Dia Claro relativa ao anjo da guarda aparece desenvolvida no fragmento dos ensaios que acompanham a edição em livro de Pierrot e Arlequim, sendo retomada, de modo fragmentário, em epígrafe, no

poema "Presença". Em Deseja-se Mulher, o anjo é mesmo uma personagem interveniente na acção.

Alusão ao "Raio Verde" existente em A Engomadeira e "A História de Verde" na Parva, 2, 3 e 4.

Alusão aos lábios e às cores vermelha e verde em A Engomadeira, "A Cena...", "Mima Fataxa", "A Varina", Nome de Guerra.

O título Mais vale a Vida que a Existência aparece convocado no final de "Panorama" e "A Torre de Marfim não é de Cristal".

Todos os exemplos acabados de transcrever corporizam situações da autocitação, isto é, de intertextualidade interna. Os exemplos que passam a ser transcritos combinam uma intertextualidade interna e externa:

Citação de Santo Agostinho vigente em K4...: "A eternidade existe sim mas não é tão devagar", grafada em itálico, é retomada e alterada em "Celle qui...":

"QUE L'ÉETERNITÉ EXISTE
OUI
MAIS BIEN PLUS VITE QUE CELA"

e corporizada em A Invenção do Dia Claro com "A eternidade e o instante é a mesma coisa". Nos dois primeiros aparece no corpo do texto, no último em epígrafe.

Há numerosas citações bíblicas:

"A Cena...": referências a Satanás, a Herodes, ao dilúvio universal, às sete pragas sobre o Nilo, ao limbo.

A Engomadeira, A Invenção..., Ensaios: referência a Cristo.

"Celle qui...": toda a primeira parte: "L'ENFANT PARMI LES DOCTEURS", "MARTHE VISITE MARIE".

"Mon Oreiller": "Tu as été ma Véronique
J'ai été ton Jésus".

- Motivo

. Varina

"A Cena...": "E vós o varinas que sabeis a sal
As naus da Fenícia ainda não
voltaram?"

A Engomadeira; personagem.

"Ultimatum Futurista..."; evocada como exemplo de uma raça bela.

"Histoire..."; evocada como símbolo da mulher portuguesa: "Nous avons aussi des vendeuses de poisson(...)elles ont le gout du sel(...)dans leurs paniers elles portent la mer.

"A Varina"; "E vós o varinas que sabeis a sal
e trazeis o mar no vosso avental"

"Desgraçador"; a figura feminina aí aevocada não é uma varina, embora actualize as marcas de força e coragem que a ela se ligam nos textos de Almada

. Homem artificial; homem-máquina

"La Femme Electrique"

"A Mulher Eléctrica"

K4,...

"Celle qui n'a jamais fait l'American", parte II "Ode moderne à la jeunesse"

Dentro do tratamento deste motivo existe uma variante ligada à temática algo mágica na qual os bonecos se animam; Antes de Começar.

- Personagens-tipo

. Mãe: A Engomadeira

"La Lettre"

A Invenção do Dia Claro

Portugal

O Mito de Psique

- Personagens míticas, literárias e históricas - Pierrot e Arlequim, Prometeu, Cristo. "A Cena do Ódio" tem como sujeito uma entidade que se assume como uma espécie de reencarnação de várias figuras pertencentes a estas categorias, por ele designadas como avatares.

Por outro lado, há personagens criados pelo próprio Almada que surgem corporizados em textos diferentes, como é o caso de "Mima Fataxa", do "menino" que aparece tanto em A Invenção... como em "O Menino de Olhos de Gigante" e de certa forma na "Histoire...", do anjo da guarda que aparece em A Invenção..., nos comentários a Pierrot e Arlequim e em "Presença" e da figura feminina Judite de Nome de Guerra e a Vampa de Deseja-se Mulher, bem como a personagem feminina de Portugal, cujo nome é Maria, tal como a companheira da "Histoire..." e em Nome de Guerra. "Saltimbancos" e Pierrot e Arlequim aparecem convocados no corpo do texto de A Invenção....

Verifica-se assim não só a recorrência de nomes, como daquilo a que se poderia chamar uma espécie de tipificação do personagem. Quase todas as personagens convocadas por Almada são símbolos e como tal tendem para uma dimensão

universalizante. Daí decorre a característica que é marca distintiva da escrita de Almada, particularmente nítida no teatro e que radica num processo de tipificação de toda e qualquer personagem.

Tratamento específico da categoria do herói, cujas formulações se configuram como menino, poeta, ingénuo.

"Histoire..."

"La Lettre"

A Invenção...

Crónicas

Nome de Guerra

Nas suas várias corporizações, a categoria mencionada patenteia frequentemente um sujeito de busca e de acção; a figura da mãe e da companheira atestam esta marca. O cume desta tendência apresenta duas figurações opostas, uma diz respeito àquilo a que poderíamos chamar "o poeta", dimensão para a qual tudo tende, que na fase final é uma voz intemporal e universal, o outro diz respeito às várias caricaturas que abundam na sua obra, sobretudo na fase vanguardista: o senhor Barbosa de A Engomadeira, Júlio Dantas.

"A Cena do Ódio" constitui uma imprecação onde se convocam toda uma série de personagens tornadas tipo, com excepção do sujeito de enunciação. De modo semelhante, a sequência final do "Manifesto Anti-Dantas..." instaura o

mesmo procedimento, convocando nomes próprios grafados com marca do plural, o que lhes confere uma marca "colectiva".

- Configurações temáticas nucleares cuja corporização atravessa vários géneros e se efectua em grande quantidade de textos:

. Luz - Configuração metafórica do conhecimento e da vida, vigente em toda a obra, sujeita a diversas variantes textuais: luz, sol, dia claro, olhos, ver.

A Engomadeira

K4...

A Invenção do Dia Claro

Nome de Guerra

"Presença"

. Afectividade - Temática marcante em toda a obra, de que uma das figurações textuais é o coração[106], ligada quer à figura da mãe quer à companheira; "Histoire...", "La Lettre", "Mon Oreiller", A Invenção..., Portugal, Nome de Guerra, Deseja-se Mulher, O Mito de Psique.

Ligada a esta temática, a sexualidade ocupa um papel importante. Na fase vanguardista ela patenteia a situações de bissexualidade, onde através da volúpia, "da luxúria e do vício" se procura uma vivência do andrógino como forma

de expressão da totalidade, entroncando numa dimensão mítica: A Engomadeira, "A Cena...", Mima Fataxa, K4...

Nos textos posteriores a 1917, excepto Em "Celle...", a sexualidade alia-se ao amor, que frequentemente adquire uma dimensão iniciática, como documentam Nome de Guerra e Deseja-se Mulher. Em ambas as fases se alude ainda à prostituição como estigma social: A Engomadeira, Deseja-se Mulher, Nome de Guerra[107].

. Infância - Tema que passa de uma concretização objectal do âmbito do bailado (argumento e público) para a literatura, operando uma transmodalização particular. Uma grande semelhança se verifica entre os argumentos dos bailados, as histórias inseridas em A Parva e os contos infantis publicados no Sempre Fixe. Estes textos constituem um conjunto coeso que permite falar até da existência de um género específico, a literatura infantil. Curiosamente, quando Almada quer caracterizar os espectáculos dos bailados russos, convertidos em paradigma da arte moderna, utiliza os seguintes epítetos: "espontâneo, infantil, (...)ingénuo(...) puro, fenómeno, invenção", na medida em que subsumem "a sublime simplicidade da vida"[108].

Tal operação articulatória implica uma outra, vigente entre o nível do receptor e o de alocutário de eleição, no caso d' A Parva, e por vezes personagens convocadas no próprio texto do jornal para o de personagem propriamente

dito em Saltimbancos (Zora, elemento de ligação entre os vários segmentos do texto) e para a subjectividade literária produtora da instância discursiva em "Celle qui n'a jamais fait l'Américan", "L'enfant parmi les docteurs", onde a infância é recontada em termos vanguardistas, em "La Lettre", em A Invenção... e "O Menino de Olhos de Gigante", que atestam a procurada conquista-descoberta da Ingenuidade, pela irracionalidade e espontaneidade que apresenta; "QUAND J'ETAIS PETIT JE SAVAIS TOUT ET JE NE SAVAIS QUE JE SAVAIS".

A cosmovisão que a Ingenuidade consigna é a maturação que permite reencontrar a infância perdida. Talvez por isso mesmo os personagens de Antes de Começar, cuja grande lição é o escutar do coração, são bonecos animados de uma vida e de uma sabedoria insuspeitada pelos humanos. A criança surge, não como receptor, mas como personagem privilegiada no processo criativo; "le génie et l'enfance ont une ressemblance, c'est la naiveté"[109],Para Almada o poeta é o menino cheio de sabedoria. Trata-se então de uma infância mítica ligada a toda a simbologia do nascimento, na medida em que, tal como Nietzsche postula, "a criança é o pai do Homem".

Sendo a criança "uma longa metáfora da criação"[110], dela decorre também a temática da maternidade, fulcral em A Invenção do Dia Claro, "La Lettre" e "O Dinheiro", onde a mãe é o alocutário de eleição, invertendo-se a visão

meramente biológica já citada e presente quer em "Ultimatum..." quer em "Celle...".

Por outro lado, em Portugal, nas duas versões, a mãe é uma entidade profundamente negativa e castradora, opondo-se à companheira, a noiva.

Em Deseja-se Mulher, a maternidade implica a realização da mulher, porém esta radica na "morte da fêmea".

Em O Mito de Psique mantém-se a oposição companheira-mãe. Esta última é um ser divino.

Em Nome de Guerra, a mãe de Antunes é um mero índice textual e a de Judite uma ficção.

As situações acabadas de referir permitem o constatar o assumir pleno, ao nível da construtividade literária, da dimensão "hipertextual", relação específica e consciente de imitação ou transformação entre dois textos, ou entre um texto e um estilo.

2.1.a.5) Mutações na discursividade

Certas posturas discursivas corporizam-se atravessando géneros diferentes, lírico e dramático; a mero título de exemplo: A Invenção do Dia Claro, poema em

prosa em que se mima, através de uma dada teatralidade, responsável pela unidade dos fragmentos, a conversa do menino com a mãe; "As Três Conversas da Fonte com o Luar", diálogo poético; Pierrot e Arlequim, diálogo teatral e Antes de Começar, "lever du rideau". Os dois últimos e Pensão de Família, "grand-guignol" constituem formas prototeatrais e não teatro propriamente dito.

A forma discursiva diálogo surge em ambos empregue de modo a exprimir uma dialéctica entre movimento e quietude, entre os pólos opostos que deixam de ser percebidos como contrários; a dialéctica do ser: conhecer e agir, apontando para o latente de uma teatralidade e de uma narratividade.

É frequente, quase regra, uma mudança da voz discursiva, um jogo com as várias vozes e também com as focalizações, vigente na lírica como na narrativa.

Na primeira, surge amiude uma configuração narrativa no interior da qual o personagem toma a palavra, como é o caso de "O Menino..." e "Luís, o Poeta". Em A Invenção..., tal como em "Frisos", encontram-se presentificadas as várias pessoas gramaticais.

Na componente narrativa passa-se geralmente de uma terceira pessoa para uma primeira, como acontece em A Engomadeira e em K4..., textos marcados por um experimentalismo vanguardista, onde a miscigenação de pólos discursivos e de focalização adquire o cariz de

marca construtiva. Em Nome de Guerra a voz narrativa, fluente em comentários e discursos gnómicos, acaba por conferir ao narrador o estatuto de duplo do herói e vice-versa. As intrusões do narrador instauram como que um discurso paralelo que tanto comenta a acção do personagem como, mutatis mutandis, esta se converte numa exemplificação-ilustração das máximas e reflexões que aquele produz ao longo da obra.

Em todas as narrativas há sempre a forte intervenção do narrador, carreando toda uma componente ético-estética importantíssima no funcionamento da textualidade global, excepto em "Saltimbancos" onde a voz narrativa contínua circula ininterruptamente entre o interior e o exterior de espaços físicos e psíquicos.

2.1.a.6) Processos constitutivos:

- Ficção do Eu

Vigente em todos os textos, evidencia o tratamento literário da problemática do sujeito, tal como a modernidade a equaciona. Encontra-se ligada à dramatização da escrita e à consequente construção da identidade. Uma tal assunção implica o instaurar de uma subjectividade concebida enquanto agente produtor de uma performance, trabalho sobre a linguagem, em simultâneo por este último

produzida, frequentemente marcada por uma vivência do dionisíaco.

O experimentalismo, condição desse agenciamento corporiza, então, uma pletora metamórfica que raia o obscuro e mutante limite cosmogónico de conhecimento feito vivência. Assim se persegue e constrói a identidade de um sujeito, por uma operação de metamorfose mediante o explorar da plasticidade do corpo da linguagem, da sua opaciade, do seu teor volumétrico, dos seus limites e resistências, bem como da sua força ôntica. A operação poética permite a experiência da perenidade, a passagem ontológica que dá acesso à real dimensão do humano: "O homem em si mesmo na aventura da sua própria consciência"[111]. Na formulação de Almada: "Se não for por Arte, não serei doutro modo"[112]. No poético se subsume uma marca do sagrado e também do dizer mítico.

A cada momento, e sob qualquer pretexto, os textos se volvem no constatar-comunicar de um eu, cuja ficção se prolonga pela constante nomeação das suas descobertas, das suas conquistas, de um saber viver eufórico e dialéctico.

Na ficção do eu se consignam as marcas da própria evolução da textualidade que, da figuração caricatural, desemboca no poeta, voz, serena e lúcida, do ver. Este universal percorre não só todas as categorias taxinómicas, como radica na característica primeira de toda a produção de Almada, a performance. Como tal, ela está vigente ainda

ao nível do conceptual: José, romance autobiográfico e Antecipações ao meu Livro póstumo. Ela é particularmente nítida na lírica, expresão prioritária e primordial do eu, nomeadamente em A Invenção..., "As quatro Manhãs", "Rosa dos Ventos", "De 1 a 65", "Contos Pequeníssimos", "Presença", "As cinco Canções Mágicas", textos que dão corpo a uma autêntica autobiografia poética que é também uma auto-história literária.

A mero título de exemplo:

A Engomadeira

"A Cena..."

"Ultimatum..."

K4...

"Histoire..."

"Mon Oreiller"

"Uma Novela da minha Vida"

Antes de Começar

"Celle qui..."

"La Lettre"

A Invenção...

Nome de Guerra

"De 1 a 65"

Galileu, Leonardo e Eu

Aqui Cáucaso

- Ficção da Pátria

Esta componente actua sobretudo ao nível ideológico que, desde bem cedo, absorve marcas de uma cosmovisão mítica, uma vez que se situa a um nível verdadeiramente cosmogónico. A "regeneração da pátria", retorno a um tempo sacral da origem, não individual, implica um regresso simbólico a um momento núcleo embrionário, gestacional do futuro da colectividade.

Desde o início que Almada veicula uma certa ideia da pátria fortemente eivada de militância e proselitismo, como demonstram tanto o momento futurista e os textos de intervenção produzidos na época, quanto as entrevistas concedidas sobre a questão dos painéis. Nele se verifica uma nítida evolução entre "a caricatura do país", típica da fase vanguardista, o retratar do presente, patenteado em Portugal e Sudoeste, e do futuro, essa pátria de raiz helénica, convertida em país de "guerreiros, santos e poetas". A "pátria portuguesa do séc.XX" e a "tradição pátria" consignam o projecto construtivo de Almada relativo à nação.

Este núcleo temático está muito ligado ao ambiente literário da época, fortemente marcado por toda uma componente ideológica que se pode designar por nacionalismo literário, para o qual concorrem o grosso dos intelectuais portugueses, embora Basílio Teles e Teófilo Braga tenham desempenhado um papel relevante.

Esta vertente torna-se capital a partir do Romantismo, na medida em que enfoca de modo crucial a problemática da identidade individual e colectiva. Grande parte das produções novecentistas, finisseculares e também contemporâneas, questionam o ser e o porquê da pátria. Nesta temática se articulam tanto a consciência da queda, da decadência, quanto uma aspiração à restauração, à renascença.

A fim de combater um estado de espírito e um tempo civilizacional imobilistas e inoperantes, surgem basicamente duas posturas regeneracionista e nacionalista, de sinal contrário, confrontando-se por vezes; uma de base racionalista e de ideologia socializante, inaugurada de modo efectivo entre nós pela Geração de 70, posteriormente continuada, nas primeiras décadas do séc.XX, por Sérgio, Raul Proença e Cortesão, e outra, de cariz nitidamente mítico, predominante na literatura, na qual confluem alguns membros da geração de 90, os neo-garrettianos, os saudosistas e mais tarde os integralistas. Esta última componente assume uma dimensão messiânica, ao mesmo tempo que preconiza um retorno ao autóctone, à raiz, aos valores genuínos da raça. Assim se vão conglomerando temas e motivos: decadência, renascença, pátria, raça, o milagre de Ourique e o mito sebástico, que o grosso da produção gozará.

O ambiente literário do início do século era mais que medíocre, passadista, onde pululavam epígonos das várias

correntes finisseculares, que entre si se digladiavam em intermináveis polémicas, lusitanas mais que bizantinas, e cujas produções plasmavam uma postura de banal mundanismo e parco valor poético;

> "A nossa literatura resume-se a meia dúzia de bem intencionados académicos cuja obra, não satisfazendo ambições mais arrojadas, obriga a recorrer às literaturas estrangeiras. Resultado ainda nenhum português realizou o verdadeiro valor da língua portuguesa"[113].

Nas primeiras décadas do séc.XX a questão estava avivada pela humilhação colectiva infligida pelo Ultimatum e esse complexo ideológico era dominante nas letras. A "Renascença Portuguesa", nos primórdios da república, tenta reunir as duas tendências, bem como toda a intelectualidade portuguesa, num ideal patriótico comum que se concebia como um projecto de toda a geração, de toda a nação. A coexistência foi efémera e em breve surgem cisões no grupo. Os intelectuais de pendor racionalista foram-se afastando do projecto e o grupo acaba por se reduzir aos saudosistas, após a cisão de Pessoa, que se ligará aos modernistas.

O Saudosismo, expressão literária do grupo da Renascença Portuguesa, começa a ser alvo de ataques por intelectuais de Lisboa e Coimbra[114], enquanto que os integralistas se começam a agrupar por volta de 1913.

Integralistas e saudosistas compartilhavam uma mística concepção da nação cujo símbolo faziam radicar na saudade, sentimento por eles visto como uma nostalgia "activa", não de um passado histórico, mas sim de um passado mítico. Por paradoxal que pareça, Pessoa e Almada compartilhavam este ideário que cultivaram de uma maneira sui generis, tendo-se tornado figuras primeiras de uma literatura nacionalista, embora nunca se tenham integrado nos grupos instituídos. Com efeito,

> "a vanguarda portuguesa aparece-nos assim não como algo de fundamentalmente oposto ao espírito regeneracionista dos homens da geração de 90(...) aliás por ela nunca atacados, da geração da Renascença Portuguesa(...)ou de um simbolismo decadentista(...)mas antes como um modo actualizado, condizente com o espírito da época futurante, de lhe conferir um renovado vigor"[115].

Com efeito, Almada e Pessoa, bem como a geração inteira, nutriam um profundo sentimento patriótico e relacionaram-se com o presente histórico e o social por vias quase opostas, apesar de ambos terem sido actuantes de maneira nítida, situando-se, adoptando uma atitude crítica, face àquilo que se pode classificar como "a terceira vaga do regenacionismo português pós-Ultimatum"[116], cadinho estilístico e ideológico que

subsistirá, pela via do integralismo, na produção oficial e oficiosa após 1930.

A apropriação do histórico dos dois poetas liga-se a uma postura idealista que se relaciona intimamente com o literário, o que lhes confere uma dada dimensão épica, reflectindo, por outro lado, uma marca de performance, uma oratória e uma produção panfletária que abundava na época politicamente agitada. Esta característica atesta uma crença no poder da palavra e uma actuação efectiva através dela[117]. Em Almada esta faceta é filtrada pelo teor prometaico e místico do futurismo, ao qual ele aderiu aberta e entusiasticamente.

A ficção da pátria liga-se necessariamente a este ambiente, mas Almada assume uma postura dialéctica. Assim, oporá "tradição pátria" à tradição histórica. Nela coexistem duas vertentes, uma de crítica e sátira, outra nitidamente construtiva, que Almada reunirá quer em "A Cena..." quer no "Ultimatum...". Assumindo um óbvio distanciamento face à república e à ideia de revolução: "Eu não pertenço a nenhuma geração revolucionária", Almada entra em sintonia com os textos pessoanos "A Oligarquia das Bestas" e "Teoria da República Aristocrática".

Pessoa inseria-se e posicionava-se num nacionalismo cujas vertentes definia e distinguia num texto que António Quadros faz datar de entre 1915 e 1916:

"O nacionalismo tradicionalista e integralista dos

monárquicos faz consistir a substância da nacionalidade em qualquer ponto do seu passado, e a vitalidade nacional na continuidade histórica com esse ponto do passado.

O nacionalismo integral consiste em atribuir a uma nação determinados atributos psíquicos, na permanência dos quais e fidelidade pessoal aos quais reside a vitalidade da consciência da nacionalidade.

O nacionalismo sintético, que consiste em atribuir a uma nacionalidade como princípio de individuação, não uma tradição determinada, nem psiquismo determinadamente tal, mas um modo especial de sintetizar as influências do jogo civilizacional".

O primeiro tipo de nacionalismo repele o presente e o estrangeiro, o segundo, de Pascoaes, repele o estrangeiro, o terceiro, também chamado por Pessoa cosmopolita, "aceita um e outro, buscando imprimir um cunho nacional não na matéria, mas na forma da obra"[118].

"Adoptando esta terceira espécie de nacionalismo, acrescenta Pessoa que o papel de uma nação forte e civilizada é imprimir um cunho seu aos elementos civilizacionais comuns, às nações do seu tempo(...)este carácter de nacionalismo cosmopolita(...)é comum à primeira fase

dos(...)doutrinários da nossa vanguarda"[119].

Curiosamente, a publicação mais assumidamente de vanguarda, Portugal Futurista, testemunha esta postura dialéctica, uma vez que o próprio título se relaciona quer com a revista Italia Futurista de 1915, bem como com Portugal Contemporâneo de Oliveira Martins, realçando-se a especificidade da vanguarda portuguesa, assim como a sua componente política.

De entre as obras anunciadas: O Mendes, Pensão de Família e A Civilizada, provavelmente ligadas a esta componente, dada a caricatura social que delas se desprende, a primeira é descrita por Almada numa carta a Sonia Delaunay[120] como um retratar da hipocrisia burguesa: "C'est une critique scandaleuse des crimes futiles des petits bourgeois". Um tal comentário poder-se-á aplicar igualmente à "novela vulgar lisboeta", A Engomadeira. Porventura estas duas obras constituiriam um conjunto apostado naquilo a que J.A.França chamou "realismo social".

É de notar que o mesmo sintagma do título aparece no inicio de A Engomadeira e num momento de "A Cena...": "Era o parvo do Mendes, era o estúpido do Alves e até o senhor Anastácio!"[121]; "ó burguesia! Ó ideal com i pequeno/Ó ideal ricocó dos Mendes e dos possidínios"[122].

Assim, aquilo que constitui uma obra de teor conceptual surge equacionado noutro texto como um mero

índice textual; uma situação semelhante foi já detectada relativamente a Mais vale a Vida que a Existência.

Sabemos que Almada concebia frequentemente conjuntos textuais de grande unidade temático-formal, como "Frisos", Tragédia da Unidade; "Noite rimada" e "As três Conversas da fonte com o luar", Nome de Guerra e O Empertigado, texto anunciado como sua continuação, estariam, segundo hipótese nossa, na mesma situação, formando sequências dípticas.

Pelas datações que lhe são atribuídas e pelos títulos, ligam-se a A Engomadeira e "A Cena...", textos que instauram uma inversão acutilante e satírica a A Pátria Portuguesa, obra de Júlio Dantas publicada em 1912 e que se tornou um autêntico "best seller". O conceito, anteriormente focado, "A Pátria portuguesa do Século XX", vigente no "Ultimatum...", continua este tipo de relação.

Almada rejeita o conceito de renascença e de regeneração, opondo-o a uma autêntica construção, missão de que se considerava arauto: "Portugal precisa é de nascer para o século em que vive a Terra"[123], "É preciso criar a pátria portuguesa do século XX"[124].

Esta volição é proclamada no Portugal Futurista, publicação que assume um certo cariz interventivo, político até, inexistente em Orpheu, "exclusivamente literário(...)honradamente literário"[125]. A marca liga-se a uma postura vanguardista que estava latente no Orpheu,

mas não de modo exclusivo. Aliás Orpheu foi mais vanguarda de facto pelo efeito causado e pelo aproveitamento que a imprensa fez da sua publicação, bem como das várias conotações políticas que lhe foram atribuídas, que de volição ou de escolha, como demonstra o prefácio e a própria composição do primeiro número.

> "O segundo número do Orpheu trazia algumas novidades, aumentando grandemente, em réplica intencional, à atitude da imprensa, a ousadia vanguardista do grupo"[126].

Em Portugal Futurista foram publicados dois textos que se assumiam como ultimatum destinados a aniquilar definitivamente a era e a literatura que permanecia na vivência do Ultimatum inglês. Por isso, a ficção da pátria é uma construção, ou melhor, a volição de construção, da qual a destruição é mera, mas imprescindível, parte operante. Assim se configura uma

> "questa da tradição perdida para demarcar um original itinerário para o eterno, sem nada alienar do que era próprio do tempo histórico que foi o seu, tempo de ruptura, tempo presencista e do mesmo passo futurista"[127].

Não tendo havido qualquer reacção ao ultimatum lançado pelos futuristas, só restava a Almada (e a Pessoa) a via pessoal do mito, e por conseguinte a fusão

indissolúvel das duas ficções que a "Histoire..." e a consequente produção documentam.

> "Fundamentalmente interessado numa mítica da Nação,(...)dedicou-se a uma teoria que visava a integrar as mais significativas criações artísticas portuguesas numa antiquíssima linha de cultura ocidental. Fê-lo como poeta e nunca como erudito - e é essa acção poética que finalmente o define desde os tempos de Orpheu até à realização da composição "Começar" e seu testemunho espiritual"[128].

Esta temática funciona como adjacente da ficção do eu que acaba por transcendê-la de modo dialéctico, mediante um acto de volição; "Sou português, quero portanto que Portugal seja a minha pátria"[129]. Instauração criativa marcada por uma volição de concretude, bem evidente em "A Cena..." e "Ultimatum...", ao nível pragmático, de intervenção histórico-sociológica, converte-se num espaço-tempo outro. O incessante adiamento, literariamente expresso por Almada na "Histoire...", texto que C. d'Alge considera como balanço e síntese da aspiração nacionalista e futurista do autor[130], derivado da ausência de condições viabilizadoras, o confina ao campo ficcional e especulativo cada vez mais importante, radicando-se ao mesmo tempo em estruturas míticas que, no final da sua produção atinge uma dimensão cosmogónica, o "canto da tradição pátria" implica "historiadores que, sendo poetas,

vivem num mundo inteiramente perfeito", na senda da mundividência nietzscheana.

Esta vertente está patente nos textos:

A Engomadeira

"A Cena..."

"Litoral"

"Histoire..."

"Portugal"

Nome de Guerra

Sudoeste

"Aqui Portugal"

e ainda em

"Manifesto Anti-Dantas..."

"Manifesto da Exposição..."

"Ultimatum..."

"Os 15 painéis..."

"Descobri a personalidade..."

Ver

- O mítico

Desde 1916, a visão do espaço-tempo e da própria realidade desprende-se da dimensão cronológica; o futuro é

simultaneamente uma entidade mítica, como atestam a entrevista à Ideia Nacional, o "Ultimatum" e a intervenção no comício do Chiado Terrasse. "Avançando estamos sempre a recuar. À medida que nos aproximamos do futuro é com o passado que deparamos"[131]. Tal como se depreende do "Pacto", o passado e a tradição articulam-se naquilo a que Melo e Castro chamou um "futuro desejo", um "futuro modelo de desenvolvimento"[132] que se concebe como construção da pátria, cerne matricial do eu. Com efeito, Almada dimensiona-se numa concepção de tempo que escapa à cronologia, segundo a sua expressão "ao epocal". Toda a sua lírica e a aforística fazem menção a essa operação que permite transcender o instante histórico puro para atingir um plano eterno, sentido como absoluto:

> "Só sei escutar de longe
> Antigamente ou lá para o futuro".[133]

ou ainda

> "Eu tive d'inventar-me um génio discretíssimo
> Para escapar à mecânica das
> actualidades".[134]

O mítico é, pois, o fulcro de toda a sua produção, instaurando um procedimento artístico que o converte em "arqueólogo do futuro"[135], mediante uma combinatória de conteúdos mágicos e lendários, no qual a memória adquire uma importância crescente. Esta postura está ligada ao "horror à História" patente na obra de Nietzsche, por

Almada assumido: "Nós os futuristas não sabemos História, só conhecemos da vida que passa por nós"[136], contudo a dimensão profética emerge na medida em que, e seguindo o mesmo pensador "palavra do passado é palavra do futuro".

> "La lucidité de notre époque sait reconnaitre la présence du passé dans les désirs qui apparaissent dans les désirs les plus naturels. La réflexion contemporaine découvre des 'mythes' et de 'la mythologie' dans chacun de nos désirs"[137]

2.1.b) A grande disparidade numérica entre a obra anunciada e a obra publicada permite, pela existência de inéditos, esboços, fragmentos e projectos de alguns dos textos anunciados, como é o caso de Portugal e de 23, 3º Andar, tentar uma aproximação de uma hipotética génese textual interna englobante, fazendo um perfil das intenções reguladoras da escrita, de dominantes temático-formais na dinâmica processual, inferindo-se uma dada imagem da obra e detectando-lhe vertentes e horizontes. Avança-se assim na aproximação-questionação do objecto.

2.1.b.1) Genericidade

O problema da génese é complexo, possibilitando contudo, mediante o confronto dos dados, encontrar situações de engendramento e sequências mutacionais de textos vários, de linhas de continuidade evolutiva.

Na tábua aposta a A Engomadeira aparece anunciado um bailado "Le Secret des Poupées". Por hipótese, e atendendo a uma lógica de circulação de sentido interna à produção, trata-se, muito provavelmente, do mesmo bailado-objecto, pelo menos em estado de concepção, que "Joujous" (bailado de bonecos). Os dois títulos (nomes) referem-se certamente a um mesmo projecto textual cuja concretização deveria ou poderia verificar-se de um modo duplo, ou ainda, trata-se apenas de uma dupla atribuição nominal a um mesmo objecto, uma vez que a designação de uma obra pode obliterar, camuflar até, os seus estatutos intencional e comunicacional de origem e de recepção, admitindo um mesmo objecto diversas realizações textuais; por outro lado, há diversos modos de identificar o mesmo texto, bem como diversos nomes para o mesmo género.

Ambos os textos parecem estar ligados entre si e também a Antes de Começar, "lever du rideau" escrito em 1919, mas posteriormente reescrito. Almada teria, então, passado de bailados infantis ou não, e peças com bonecos, a uma peça em que os personagens são bonecos. Esta peça é qualitativamente a mais válida de toda a produção de 1919 e a primeira obra teatral de Almada a ser publicada e, portanto, a única que, de entre as anunciadas na fase

vanguardista, chega até nós. Esta mutação atesta uma prática de escrita radicalmente intersemiótica marcada por um constante diálogo de códigos plurais.

Curiosamente, ela apresenta muitas marcas daquilo que comporá a combinatória-processo designada por Almada Ingenuidade. O título, porém, instaura uma ambiguidade relativamente à totalidade da obra em questão. Antes de Começar indica em simultâneo a metaforização de uma situação de "lever de rideau", peça onde se configura uma cena supostamente passada antes do início da representação teatral; neste caso trata-se da "vida secreta" dos bonecos que se animam aquando da ausência dos humanos, bem como instaura um diálogo com a última obra gráfica de Almada, síntese da totalidade da sua produção, cujo nome é Começar, onde se propõe uma "história-evocação" do conhecimento da "Andaimes e Vésperas". Verifica-se ainda uma situação semelhante pela afinidade temática e taxinómica entre os títulos Pensão de Família, "grand guignol" e 23, 3º Andar, peça de teatro. Nelas se patenteia também um movimento que tende cada vez mais para o teatro.

Por sua vez, neste dialéctico jogo de semelhanças, "A Mulher Eléctrica..." e "La Femme Electrique...", ambos objectos de teor conceptual, apresentam uma diferença relativamente à anterior, marcada pela mudança de língua; porém, nada prova que se trate disso e apenas disso. Aliás, a semelhança na alteração da língua liga-se a "El

Cazador"/"O Caçador". O último texto é bastante mais curto e provavelmente mais tardio, dada a depuração nele patente. Assim, o primeiro seria um hipotexto do último.

"La Révolution Individuelle", conferência projectada em Paris segundo as indicações de que apenas se conhece o fragmento nº1: "O Dinheiro", publicado na Contemporânea em 1922. Porém, em 1923, na entrevista à Revista Portuguesa, Almada refere-se a ela. Pela encenação de uma conversa entre mãe e filho sob forma narrativa, liga-se a A Invenção... e a "La Lettre". Assim, "La Révolution..." seria um hipotexto de A Invenção.... Convém lembrar que este texto tem como indicação taxinómica, da responsabilidade do autor, o termo conferência.

Em Portugal, peça anunciada em 1924 e da qual existem duas versões fragmentárias, estabelece-se um contraponto com a "Histoire...", aliás a génese do texto, ou pelo menos o projecto, remontam provavelmente a Paris. Para tal ilação contribui o fragmento escrito em francês e no qual se dá corpo a uma ficção poética sobre o país e o modo de ser do português, única vez que é veiculada por um estrangeiro. Atendendo a certas sequências, à língua em que estão escritos alguns fragmentos, há uma grande sintonia com o início de "Uma Novela da minha Vida - Pa-ta-poum", texto por Almada datado de 1919, em que se fala da partida para Paris como um exílio, se alude a uma revolução e à prisão do irmão, factos que são verídicos. Aliás, "Pa-ta-poum" era o nome do cabaret de Homem Cristo

Filho, no qual Almada trabalhou. Portugal, ao mesmo tempo, constitui o gérmen da Tragédia da Unidade.

Almada testemunha relativamente a este último texto a existência de uma alteração ao longo da escrita, uma vez que o primeiro projecto, iniciado por volta de 1926, de uma peça deu origem a duas: Deseja-se Mulher e S.O.S.. A temática aí debatida retoma ainda Nome de Guerra. Por sua vez, S.O.S. liga-se tematicamente a uma crónica do Diário de Lisboa, "O que se passou numa Sala Encarnada".

Atendendo à alusão que se faz no princípio de A Engomadeira e à carta de Almada a Sonia Delaunay, já mencionada, pode-se aventar a hipótese de que a novela O Mendes constituiria um díptico com aquele texto. Porém, no corporizar da obra, O Mendes, objecto conceptual, tem uma dimensão indicial em A Engomadeira e em "A Cena...".

A intensa circulação que gera os textos de Almada não funciona apenas em termos internos à obra, sendo igualmente vigente no tocante a um corpus que abarca o domínio do literário consignado pela tradição.

"Celle qui n'a jamais fait l'Américan" relaciona-se de maneira evidente com a globalidade da produção de vanguarda de Apollinaire.

reescreve Ésquilo como toda a tradição literária ocidental.

"A Cena do Ódio" actualiza, de um modo radicalmente diferente do texto anterior, não só um género, a ode, como a globalidade do literário. Por sua vez, a "Histoire..." redimensiona o género épico e Os Lusíadas de uma forma muito particular, bem como Apollinaire e Bestiaire.

K4... e A Engomadeira corporizam, de modo paródico, um pastiche de vários estilos, veiculando estereótipos do ambiente decadentista-simbolista e a sua transgressão por uma textualidade na qual a vanguarda se faz sentir, no caso do primeiro texto, ou realizando uma autêntica miscigenação de géneros, onde o policial e o melodrama se articulam numa caricatura de costumes que no final se abre para uma dimensão do fantástico.

Textos há, como por exemplo a sequência do "Manifesto Anti-Dantas..." relativa à peça Soror Mariana, cujo cunho paródico atinge um cariz nitidamente metatextual, dialogando por sua vez com outros textos críticos de Almada, crónicas e prefácios, em que emerge uma dimensão crítica e teórica: "A minha dedicatória a Vera Sergine", "Adão e Eva de Jaime Cortesão", "O que se passou numa Sala Encarnada".

Operando pela recombinatória, marcado por uma constante recuperação de "resíduos" e "fragmentos", de

esboços, de textos de extensão vária e de grau de acabamento diverso, a presença de um jogo textual múltiplo e dialéctico faz-se sentir de modo nítido nesta prática de escrita mutante e intermitente, autêntico "fazer o constantemente perfectível"[138]. A linguagem, processo e actuação, na sua dinâmica interna, cuja coerência e sistemática advém precisamente do seu teor potencial, do infinito, do verbalizável, age no interior de uma literatura entendida como sistema fechado sobre si mesmo; matriz instauradora de uma subjectividade produtora de textos de ordem vária, em constante devir, relacionados entre si por semelhança e diferença, isto é, por transformação.

Do mesmo modo, José, romance, funciona como um estádio anterior, mínimo até, de Nome de Guerra, única narrativa longa escrita por Almada (aliás trata-se do seu texto mais extenso que é ao mesmo tempo a sua última obra longa e a derradeira obra narrativa), bem como o título anunciado como "continuação de Nome de Guerra, A Parte de Marta; algo de semelhante parece existir entre a conferência "La Révolution Individuelle" e A Invenção..., constituindo os primeiros hipotextos[139] dos últimos, pelo menos a um nível primeiro de concepção, revelador de uma intenção de escrita.

Pode-se então aventar uma hipótese de genealogia, mais propriamente uma espécie de cadeia genealógica textual e suas transformações, baseando-se na existência

de afinidades temáticas, de migrações e de uma progressão, travessia-transgressão genérica. Almada procedia por ampliações e transformações sucessivas, bem como por corte. Tal situação parece remeter, pela persistência de marcas genéricas mínimas e pela atribuição de um género pela parte da instância produtora para aquilo que Schaeffer formula como "genericidade hipertextual"[140].

2.1.b.2) Impossível delimitação

De tais factos e características se infere, então, a impossibilidade de uma delimitação rígida do objecto, porque este é em si mesmo mutante. Contudo, este varia ainda conforme a fonte documental consultada e o momento histórico do acto de leitura. A obra configura-se, pois, como um compósito dinâmico de uma sistematicidade regida por um constante e voluntário fazer-desfazer-refazer, isto é, uma sistémica em expansão.

- Paratextualidade

O factor paratextual concorre, de modo decisivo, para tal, uma vez a obra de Almada actualmente em circulação funciona como um objecto em expansão. As duas edições das Obras Completas, ambas póstumas e distantes entre si no mínimo de 15 anos, revelam discrepâncias enormes quanto ao número dos textos:

A reedição do volume sobre poesia revela 22 textos inéditos até 1985[141], no entanto ambas as edições indicam como inéditos textos que o não são.

O volume relativo aos contos e novelas, publicado pela INCM em 1989, não constitui uma segunda edição, mas apenas uma recompilação do publicado pela Estampa em 1970, nada lhe acrescentando ou alterando. Assim, nele constam as narrativas curtas da fase vanguardista:

A Engomadeira (1915), Saltimbancos (1916), K4, O Quadrado Azul (1917) e O Kagado (1921).

O critério seguido não tem qualquer justificação, pois uma tal inclusão não é coerente se se não lhes acrescenta O Dinheiro e O Diamante, escritos, respectivamente, em 1919 e em 1921, esta última também data da publicação de O Kagado na revista A.B.C.. Os dois textos a que se fez referência foram publicados em 1922 na Contemporânea. No entanto, não figuram nela os contos infantis publicados no Sempre Fixe nem "Uma Novela da minha Vida - Pa-ta-poum".

- Retracção

A referida obra é também um objecto em retracção, uma vez que as listagens dos textos produzidas pelo próprio Almada nas diversas tábuas bibliográficas, nomeadamente as que constam no "Manifesto da Exposição de Amadeo de

Souza-Cardoso", em A Engomadeira, no K4... e em A Invenção... e na revista Presença não só não coincidem entre si nem tão pouco com os textos publicados. Estes últimos são sempre em menor número.

Quanto ao desaparecimento de grande número de textos, ele pode ter sido provocado por circunstâncias alheias aos projectos de escrita, bem como ser provocado pelas vicissitudes da própria escrita. Isto é, a concretização de determinados textos pode ter invalidado ou tornado inoperantes textos projectados. Esta questão será abordada ulteriormente de modo mais preciso.

- Variabilidade das edições

Além do factor quantitativo, há ainda a mencionar o grau de variação e até a inexactidão das edições onde se encontram alterações que não podem ser encaradas como simples gralhas. A supressão de desenhos aparece no vol.IV da Estampa e no vol.III da INCM.

A reedição da lírica (vol.I, INCM) corrige esta lacuna, mas tal não se verifica no já citado vol.III nem no vol.IV, onde o rectângulo que contornava o início do texto K4... desaparece por completo.

As edições das Obras Completas de Almada qualitativamente apresentam muitas lacunas e imprecisões. Se no tocante à reedição do volume da lírica se

adicionaram muitos textos inéditos e os desenhos a eles relativos, o mesmo não se pode dizer relativamente aos outros volumes surgidos posteriormente. O caso mais flagrante é o do volume IV, já mencionado aliás. Não se justifica a ordem de inserção dos textos no volume, uma vez que ela não respeita nem as datas de escrita nem as da publicação: K4... foi publicado em 1917 com datação dupla, "Saltimbancos" foi escrito em 1916 e publicado no ano seguinte, A Engomadeira tem datação de 1915 no final do texto e de 1917 na capa-prefácio, "O Kagado", convertido em "O Cágado" desde a publicação em Almanaque, tem 1921 como data de escrita e de primeira edição. Haveria coerência, e esta situar-se-ia no ano de publicação (1917), se a compilação se ativesse à fase vanguardista. Porém, ao publicar "O Cágado", essa coerência destrói-se, acrescentando-se-lhe ainda as lacunas mencionadas no item anterior.

2.1.b.3) Performance e mass media; Intervenção, colaboração

Almada funcionou continuamente como um homem dos media, um perito da comunicação de largo alcance por autêntica necessidade vital; uma das marcas da sua personalidade reside exactamente nessa faceta comunicativa imperiosa de uma mensagem cultural e artística cuja

enunciação quer as narratárias de eleição, apostados numa comunicabilidade directa na qual se cruzam uma permeabilidade face ao mundo e um teor lúdico.

Sudoeste (cadernos de Almada Negreiros)

(Maturidade)

Nesta revista Almada publica, nos números 1 e 2, cujo subtítulo é "Cadernos de Almada Negreiros" exclusivamente textos seus de teor vário: intervenção, ensaio, poesia e teatro, de modo a articulá-los entre si. No número 3, com o subtítulo de "Revista Portuguesa", faz-se uma referência a Orpheu e a Presença, com colaboração alheia. Sudoeste é, pois, uma publicação ecléctica, mas fortemente personalizada, que reune, em síntese por ele próprio elaborada, o essencial da sua produção realizada entre 1925-35, bem como um balanço em homenagem ao modernismo nos seus dois momentos.

Havia ainda projectos de um 4º número desta revista, nunca publicado.

Sudoeste constitui um documento marcante não só da produção de Almada nesse momento, muito ligada a uma intervenção social onde prevalece um político de sentido lato, mas também da ânsia e da vontade de Almada no tocante à elaboração de uma elite actuante herdeira do espírito do modernismo. Em 1934 e 1935 Almada escreve

transmissão lhe era urgente. Para tal servia-se dos meios de comunicação a que tinha acesso: imprensa, intervenção directa (conferências), radiodifusão, televisão e cinema. Sempre que lhe era possível, Almada publicava desenhos, poemas, narrativas, ensaios, artigos, crónicas, fazia intervenções públicas, dava conferências, a fim de atingir o maior número de pessoas possível, numa atitude de permanente militância, marcada por um tom vitalista e predicatório. Tanto o referido tom, como o uso de vários meios de comunicação, uma das facetas da sua pluralidade, polimórfica por natureza, atesta o impacto que a cosmovisão futurista teve em Almada. "O futurismo foi um programa de inovação radical que modificou todas as artes e ensejou o aparecimento ao longo do século de movimentos de vanguarda"[142]. Com efeito, para Almada a arte era vida, totalidade, mas também missão, como para Marinetti uma espécie de "religião da vontade exteriorizada".

Curiosamente, esta dimensão interventiva assummida recupera, reactualizando-a em grande parte, a componente didáctica e ética tão marcante na literatura clássica e arcaica, conferindo à obra de Almada um teor nitidamente gnómico. Marcada por uma postura de vanguarda, Almada reconverte-a numa espécie de profecia.

A textualidade por ele produzida apresenta uma vertente ligada à organização, redacção e ilustração de jornais manuscritos e revistas que acompanham a sua obra, atestando a necessidade de transmitir uma mensagem cuja

difusão fosse o mais imediata possível. Esta característica relaciona-se, por um lado com a performance, por outro manifesta uma vontade de comunicação dirigida a um público alargado:

"Sempre tive e mantive o desejo de, quando tivesse jornal amigo, vir falar publicamente sobre qualquer figura conhecida de todos para que todos se certificassem dos meus louváveis conhecimentos."[143]

Mundo

Pátria

República

(Jornais manuscritos durante a infância no colégio de Campolide, inéditos; 1906)

Paródia

Papagaio Real (direcção artística)

(Juventude)

A Parva (em latim) 1, 2, 3 e 4 (os dois últimos apenas em fragmentos), constitui um jornal manuscrito inédito, totalmente redigido e ilustrado por Almada. Retomando uma prática que lhe vinha da infância, elabora um jornal onde a temática da infância figura de modo pleno, ligando-se ao projecto de escrita e vivencial a que Almada chamaria "Reaver a Inocência". Este texto apresenta uma importância específica dadas as características de que se revestem quer o sujeito de

ensaios sobre Orpheu: "Pioneiros - Para a História do Movimento moderno em Portugal", "Um Aniversário Orpheu.

Constata-se assim uma colaboração ora regular ora esporádica em jornais e revistas.

- Jornais

O Jornal

A Capital

O Heraldo

Diário de Lisboa

Diário de Notícias

O Diabo

Sempre Fixe; "petiz jornal"

Domingo Ilustração

- Revistas

Portugal Artístico

Orpheu

Ideia Nacional

Portugal Futurista

A.B.C.

De Teatro

Contemporânea

Athena

Revista Portuguesa

Gaceta Literaria

El Sol

A.B.C. (Espanha)

Blanco y Negro (Espanha)

La Farsa

Nuevo Mundo (Espanha)

Revista de Ocidente (Espanha)

Presença

Vida Contemporânea

Revolução

Revista de Portugal

Panorama

Atlântico

Rádio Nacional

Cidade Nova

Bicórnio

Cadernos de Poesia

2.1.c) Mutabilidade articulatória

Há na obra de Almada uma mutação nítida, uma mutabilidade articulatória, que pode ser encarada como a passagem-articulação do "inventeur futuriste de l'artificial" (sic) ao "Inventor do Dia Claro", ao ingénuo assumido, o redescobridor do natural, do genuíno, o liberto nato apto a "reaver a inocência". A "Révolution Individuelle" consiste no reencontro-conquista da Ingenuidade, esse segredo perene e profundo das coisas,

primieva unidade, relação do eu e do cosmos, princípio de sabedoria de que os sujeitos poéticos de A Invenção... e Nome de Guerra constituem a concretização plena. Essa mesma transmutação é verificável na oposição: "Wilde, Nijinski e Eu, sacrossanta melodia da Carne", (in "Mima Fataxa", poema) e Galileu, Leonardo e Eu; ou ainda, na passagem de um sujeito de escrita de teor dionisíaco, vigente de modo nítido na frenética fase vanguardista, produtora de "ismos" sucessivos, a um posicionamento de tipo prometaico, onde o arcaico emerge por via romântica, cujo início se vê já em "Ultimatum" e que culmina em Aqui Cáucaso, passando por "Prometeu, Ensaio Espiritual da Europa".

A produção de Almada pode, pois, ser reduzida a dois núcleos-momentos dominantes, consignando uma espécie de advento e a Ingenuidade propriamente dita: Um Antes de Começar e um Começar. Aquela só é possível através, e como resultante, da acção apocalíptica, mas redentora porque catártica, da fase vanguardista, onde se encontram em gérmen (cf. A Cena do Ódio) a capacidade da expressão cheia de força elocutória, bem como o poder genesíaco da palavra poética herdeira do mito. Voluntariamente geradora do caos, pelo seu teor iconoclasta, pela ruptura violenta dos códigos ideológicos, retóricos e poéticos, gera uma nova ordem pela prática da colagem[144] e da recombinação aliadas ao hibridismo e ao polimorfismo. Manifestando uma violenta necessidade do novo, exprime-se assim o protesto,

a transgressão, assumidos como direito à afirmação da criatividade artística. "Tudo é dado. Tudo é gratuito"[145].

Constante na prática criativa de Almada, o experimentalismo manifesta-se de modo radicalmente diferente consoante o momento. As aludidas situações de "remake" e de escrita intermitente comprovam-no. Os "ismos", patenteando a plasticidade e a disponibilidade das formas libertadas dos cânones, atestam uma riqueza de ideias e um activismo criativo, onde se cruzam coragem e irracionalidade, convertendo o ecléctico em dialéctico.

A dialéctica vanguardista de provocação-resposta leva à constatação da perenidade. O prevalecer da causalidade interna, da dinâmica sistémica, rege o devir das formas, o processo onde impera a autonomia expressiva. Prática cultural heterogénea e transgressora, a rebelião torna-se entidade instauradora. Assim, a negatividade que se instala na prática da linguagem mediante a renúncia ao cânone da representação torna o processo vacilante, mutante, subjectivo. "Por outras palavras: fluxo espontâneo, sinceridade e inegabilidade"[146].

Passa-se de uma apoteose violenta e eufórica do signo na sua plena dimensão material, eivada de eclectismo, assumido como técnica e opção construtiva, para uma espécie de transparência feita de clarividência, silêncio, depuração, "que provém ao mesmo tempo da pureza da infância e da inspiração"[147] numa atitude de fruição do

momento e do quotidiano conscientemente sincrética "voltada para o mundo para capturar ondas que nos envolvem e provocam reacções diversas"[148].

Impera o infinito do possível. A poesia surge então como a resultante de um trabalho experimental, de abertura produzida pela ruptura vanguardista, dando origem a uma escrita impulsiva mas também muito trabalhada, de forte poder sugestivo e de impacto. O poético confina-se enquanto "impulso para reencontrar a integridade e a ingenuidade primitivas"[149], convertendo-se na dialéctica do eu e da palavra. do eu ante a palavra e pela palavra; "As palavras dançam nos olhos das pessoas segundo o palco dos olhos de cada um."[150]. Por isso, a necessidade de exprimir algo de novo invoca o "uno primitivo transportando às origens, às fontes primeiras, a um reino onde o espírito, alma e sentido ainda ardem juntos"[151]. Fascínio do começo cumpre-se e o eu converte-se em entidade cosmocrática.

A conquista desse estado consigna a maturação da construção do eu e seus adjacentes, mediante uma ficção-acção que faz aceder a uma espécie de perenidade do primitivo. A luz do conhecimento, a sabedoria, radicam no aceder aos cânones, à unidade que tudo fundamenta. Via eternamente perfectível, o caminho pessoal até à fonte sincrética do todo.

Entidade criativa e fundadora, inerente ao ser, culmina nesse denso "obscuro domínio" a que Almada chamou Poesia, na qual o apolíneo emerge da experiência dionisíaca. A palavra metamórfica, dionisíaca, produz uma catarse transfiguradora, "suprema tentativa da poesia: fundar um estado de inocência até no seio do pecado"[152]. Assim se passa da acção espectacular para uma uma acção-especulação baseada em grande parte no factor mítico, porque a vivência da arte é ao mesmo tempo anacrónica e antecipadora. A temporalidade da sua obra é cíclica, reversível, irredutível ao pontual do cronológico.

> "Quando Nietzsche sonha 'para além do bem e do mal' não parece contemplar um fenómeno geral porque coloca no futuro o que era a vida anterior suposta por Baudelaire."[153]

A nova postura estético-ética que Almada busca é o reencontro do mítico, da inserção plena num humano em relação directa com a natureza. Reconstrução da infância visando um permanente estado nascente para a vida. A sabedoria da ingenuidade advém da aprendizagem de uma dialéctica, antinomia entre memória e esquecimento. A assunção do eu implica a inocência da dádiva e a permeabilidade ao receber.

A textualidade de Almada atinge uma dimensão teórica, especulativa, fortemente marcada pelo gnómico, de cujo paradigma é a expressão aforística. A constante fusão da

prática com a teoria, várias vezes mencionada, encontra-se de novo neste cultivar do poético onde a acção se encaminha até ao seio da gnose. Toda a teorização que dos textos se desprende é necessariamente da ordem do poético e tem como fonte de inspiração, e em simultâneo como síntese, "ver", verbo de acção-contemplação, espécie de mântica dionisíaca em que a sabedoria é experiência extática, logo só acessível e exprimível mediante um processo de metaforização. Visual por excelência, Almada encaminha-se na sinuosa via(gem), ciente de que "em cada olhar há uma teoria", como Goethe constatou.

3. Nos Labirintos

Da cronologia à genealogia: "engendramento progressivo, semelhança, transformação, diferença".

3.1. Cronos - Sequência histórico-literária

Cronologia em tempos fortes; os períodos, as fases-fragmentos cronológico-literários segmentáveis pela existência de uma unidade intrínseca e pela óbvia constatação de mutuações qualitativas.

Da leitura da cronologia copiada podemos inferir a seguinte fragmentação da obra, atendendo à sistematicidade funcional vigente nos fragmentos a apresentar:

3.1.1. 1º momento, "1ª manhã"[154]: "Andaimes e vésperas"[155]

1912(?)/1917 - o magma e o metamórfico; os "ismos"

1912 - segundo D. Colombini, data de escrita de O Moinho; segundo Maria do Carmo Portas, data da escrita de "Frisos".

Ano - chave; cume do processo - 1915:

Publicação "Frisos" (poema em prosa), in Orpheu 1.

Produção A Engomadeira (novela); A Cena do Ódio (ode).

1917 - publicação de Saltimbancos (narrativa) e "Mima Fataxa" (poema), in Portugal Futurista, A Engomadeira e K4... (narrativas) editadas em livro pelo próprio autor.

Performance de "Ultimatum...".

Neste período instaura-se uma caricatura da sociedade em geral, surgindo fortemente marcado por textos que se inserem numa espécie de "terapia de choque" anti-letárgica face à literatura "post-Ultimatum", a da era da decadência, por Almada denunciada, que a imprensa cultivava e dos quais o Saudosismo, o Simbolismo e o Decadentismo não se tinham conseguido distanciar suficientemente.

A subjectividade demarca-se abertamente da colectividade mediante a afirmação violenta e agressiva da individualidade pelo o recurso às forças vitais, instaurando caricaturas audazes e demolidoras (cf. A Engomadeira, "A Cena..." e "Manifesto Anti-Dantas..."), onde o futurismo e a cosmovisão nietzscheana constituem os horizontes técnico-literário e ideológico mais importantes. O poeta é um "performer" que se assume como membro de Orpheu, sedento de totalidade, entidade dinâmica e instintiva. A energia vital de que ele é detentor, bem como a sua apetência pela vida e pela acção, ou melhor, a sua "vontade de ser" e a sua "vontade de poder" estão patentes nas assinaturas e declarações:

1915

"Poeta d'Orpheu
Futurista
E
Tudo!" [156]

1916

"Poeta Futurista"[157]

1917

"Inventeur Futuriste de l'Artificial(sic)"[158]

1932

"ainda sou Futurista!"[159]

1965

"Sempre fui Futurista"[160].

O futurismo constitui uma encarnação típica da vanguarda histórica, pelas características de recusa do passado, pelo activismo, o espírito de competição, a veneração do espírito da época, a adesão incondicional a todos os aspectos da vida moderna, a modernolatria, exigindo uma posição que antecipe o futuro. Movimento subjectivo fortemente marcado pela pulsão interior e pelo culto da força e da emoção como energia viva da criação do que há-de vir violentamente proclamada. "Rebelião, acção, desejo de autoridade, força vital elementar, afirmação das modernas energias da existência"[161], erige-se em paradigma de toda a vanguarda. Com efeito:

> "o futurismo(...)partiu dessa descoberta da penetração dinâmica do mundo no que diz respeito à representação humana. A realidade deixa de ser um mundo de objectos no espaço opostos ao sujeito para ser uma complexa

penetração de processos interiores e exteriores"[162].

Na acepção com que Almada dele se abeira, o futurismo é sincrético e objecto de uma interpretação-apropriação pessoal e nacional, destinada a instaurar a "Pátria portuguesa do séc.XX"[163], bem como as condições para a acção de uma entidade que se autodefinia como "poeta português que ama a sua pátria(...)resultado consciente da sua própria experiência"[164].

Assim se articula com o Sensacionismo, cuja ambição radica, como o atesta a assinatura de "A Cena do Ódio", num projecto totalizante e revolucionário que se pretendia atingir através da prática da escrita vincadamente individual. Marcada pela "moderna experiência da forma como experiência de uma realidade concreta que só pertençe ao espírito humano e na qual ele se representa"[165], a actuação de Almada assume uma dada espectacularidade.

Este período apresenta um pendor nitidamente experimental, marcado pela militância vanguardista, onde a performance é radical. Esta constitui um processo nuclear em toda a produção em causa, talvez mesmo o seu universal mais evidente, vigente desde os "happenings" ("Manifesto Anti-Dantas..." e "Ultimatum...") às conferências da maturidade (A Invenção..., "Descodri a personalidade...", "Poesia é Criação"). Perpetuamente presente, cumprindo-se embora de modo bem diverso, a performance encontra-se

"Poesia é Criação"). Perpetuamente presente, cumprindo-se embora de modo bem diverso, a performance encontra-se superiormente realizada ao nível do literário em "A Cena do Ódio", onde o assumir de um cariz dionisíaco proclama uma exacerbada obsessão da vontade, da totalidade, do absoluto: "Os Homens são na proporção dos seus desejos/E é por isso que eu tenho a concepção do infinito!".

Esta fase é predominantemente narrativa e caracterizada pela ânsia da desconstrução dos cânones retórico-literários, pelo ataque ao institucional que é ao mesmo tempo imposição violenta de outros possíveis e, como tal, alargamento dos limites do literário, imposição da ordem da abertura, através da hibridização dos códigos, do dialogismo dos géneros, do polimorfismo e do poliglotismo. Procura-se, pois, como que testar os limites do narrativo, deduzi-los experimentalmente mediante o recurso a uma série de rupturas; passa-se de um vasto conjunto de fragmentos de poemas em prosa até um texto que se autodenomina "poesia terminus", havendo, no movimento de um para outro, uma novela e uma narrativa composta de um único, longo e compacto, segmento.

A constante vigência do heteróclito, o uso sistemático do "remake" e da colagem, que tanto provocam rupturas como criam analogias na sintagmática da superfície textual, produzem um jogo experimentalizante, em que impera a gradação crescente da desconstrução dos códigos retórico-poéticos da literatura tradicional,

corporizando uma nova construtibilidade textual de teor vanguardista.

Este cariz constitui uma marca nuclear na totalidade da prática de escrita de Almada, embora se manifeste de modo radicalmente diferente, segundo o momento, como o comprova a existência de inúmeras situações de reescrita e de fragmentos. Neste segmento da produção de Almada, encontram-se as temáticas maiores, processos constitutivos, que percorrem e fundamentam toda a obra: a ficção do Eu e a ficção da Pátria, bem como a predominância da ordem narrativa.

A observação dos textos produzidos durante o espaço temporal supracitado permite constatar que a "revolução" pretendida e de facto conseguida gera, pela sistematicidade nela existente, uma articulação específica e profunda donde ressalta uma evolução da prática de escrita. Como propõe E. Sapega, há uma linha quase contínua, ou melhor, uma contínua sucessão de descontinuidades, entre as propostas e as aquisições do Simbolismo e as da vanguarda propriamente dita, sendo então relevante a influência do projecto arquitectado por Pessoa, para quem Orpheu constituía a "soma-síntese dos movimentos literários modernos"[166], mas ainda a "ponte através da qual a nossa alma passa para o Futuro"[167]. Verifica-se uma grande afinidade entre a teorização elaborada por Pessoa, destinada a gerar uma continuidade,

marcada por rupturas é certo, entre o pós-Simbolismo e a vanguarda, e a produção por Almada elaborada até 1917.

O pendor vanguardista consiste, então, numa dinâmica experimental e experimentalizante, do qual Orpheu é o núcleo-foco, "uma dança de 'ismos'"[168], a condição sine qua non do instaurar pátrio da modernidade literária. Com efeito, apenas Almada, além do próprio Pessoa, cultivou os vários "ismos" por aquele teorizados, concomitantemente à sua aberta, mas pessoal, adesão ao Futurismo. Era de facto um eclectico, no qual se conjugavam as principais experiências da aurora do séc.XX e ainda crípticas marcas de romantismo, como escreveu Gaspar Simões:

> "um jovem cujos 'olhos de gigante' escancarados e o espírito sulcado pelas solicitações mais contraditórias(...) Plasticamente, havia nelea adivinhação de todas as correntes modernas da literatura e da arte com que Mário de Sá Carneiro estava directamente em contacto em Paris"[169].

Nesse momento, a escrita de Almada caracteriza-se por uma mutabilidade exuberante, fortemente influenciada pelo Cubismo e pelo Futurismo, onde se conjugam uma construção da forma enquanto realidade corpórea concreta e a sensação dinâmica, a força interior. No seguimento da hipótese aventada por E.Sapega, infere-se o seguinte quadro:

Texto	Ismo	Mov. de Refª
"Frisos"	Paulismo	Simbolismo
A Engomadeira	Interseccionismo	Cubismo
"Litoral"	Interseccionismo	Cubismo
"Mima Fataxa"	Interseccionismo	Cubismo
"Saltimbancos"	Simultaneismo	Cubismo
"A Cena..."	Sensacionismo	Futurismo
K4,...	Sensacionismo	Futurismo

Assim, e em mero esboço, propõe-se o seguinte:

- "Frisos"

Participando do ambiente paulista, cuja plasticidade é produto de uma intelectualização da construção, instauram uma distanciação face ao Saudosismo. O sistemático recurso a "o vago, o subtil e o complexo", de que Pessoa falava, em "A Nova Poesia Portuguesa Considerada no seu ASpecto Psicológico", destina-se a operar uma "desrealização" na figuração poética, convertendo-se o trabalho da e na linguagem numa operação singular de "intelectualização da emoção(...) [e] emocionalização da ideia"[170]. Os vários fragmentos dão corpo a uma subjectividade que se manifesta, a pouco e

pouco, e, nuns mais que noutros, como foco de inovações formais.

Esta subjectivação da experiência da escrita, o dado mais marcante deste ismo, segundo a citada investigadora, radica num eu fracturado, objecto de um processo de dramatização, que se assume por intermédio das várias pessoas gramaticais. A construção fragmentária, na qual se verifica uma série de posicionamentos do eu, que, apesar de plural, constitui o organizador do discurso literário, atesta essa "incerteza de encontrar-se", de que falava Pessoa a propósito das caricaturas de 1913, bem como a voluntária procura de caminhos a que o próprio Almada aludia: "Je suis sur que je me trouverai, je me rencontrerai(...)je ne suis que métamorphose"[171].

"Frisos" comprova uma progressiva libertação dos quadros simbolistas e decadentistas reinantes. A narratividade elíptica e suspensa, as justaposições nos vários fragmentos, patenteiam a actuação de um eu fracturado ante o real e o imaginário, o passado e o futuro, a prosa e a poesia. A combinatória de vozes introduzidas de modo não canónico (cf. o uso do monólogo interior e do discurso indirecto livre sem as respectivas marcas contextualizadoras), dá corpo a uma série de fragmentos onde se destaca uma distanciação irónica por vezes aliada ao humor e à malícia.

A temática insere-se muito no ambiente post-simbolista e decadentista na qual impera um erotismo velado corporizado no texto por uma série de suspensões de sentido, de sugestões e alusões que o recurso à elipse instaura.

A voz que pela escrita se vai grafando, ao longo de várias e diversas cenas, onde o eu se metamorfoseia e se experimenta, compõe, desde "Silêncios", texto nitidamente post-simbolista, até ao último, "A Taça de Chá", uma figuração em "mise-en-abime", da lenta aprendizagem em plena consciência da ordem da escrita.

- A Engomadeira

Novela ligada ao Interseccionismo e, em simultâneo, ao seu ultrapassar, pelas mutações textuais que apresenta, nela prevalecendo a percepção sobre o representativo, passando-se de uma crónica de costumes, sátira social a uma dimensão de transcendência simbólica mediante uma prática de sucessivas transgressões. Constitui uma narrativa modernista estruturada por uma construção-desconstrução, uma deformação subjectiva e objectiva que afectam a mimesis realista pela multiplicação e pela intersecção do espaço, do tempo, das personagens e da acção, isto é das categorias estruturais da narrativa, atingindo um nível de transmutação. Com efeito, a

transgressão operada ao nível da escrita é concomitante às transgressões morais praticadas pela heroína.

Passa-se então da imagem deformada da caricatura para um dado onírico por intermédio de um excesso de real. Tomam-se assim "as linhas de força, a realidade como um acontecimento multidimensional"[172], dando corpo à "expressão metal-sintética" a que se alude no prefácio. A referencialidade externa converte-se em motivo, suporte para o exercício lúdico e produtivo, em fonte de variabilidade.

A "desorganização" e o "descarácter" lisboetas, por uma operação de colagem e "remake", regida por uma intersecção de planos onde se insinua um dado espírito geométrico, figuram a passagem de uma mera sátira de costumes da sociedade contemporânea a uma representação, fragmentada e fragmentária, de vivências intensas. De entre elas ocupa um papel relevante a experiência sexual enquanto portadora de um conhecimento e manifestação suprema de vida. Os momentos de caricatura social e de crítica de costumes instauram a colagem, uma vez que constituem dados da realidade submetidos a todo um trabalho analítico-construtivo.

> "A penetração simultânea de planos(...)pode admitir simultaneamente símbolos para os vários extractos da experiência interior e exterior da natureza, cria espaços

imaginários"[173].

Com efeito, de um tecnicismo experimental se desprende o simbólico e a desconstrução é o meio-processo da construção, uma vez que a sobreposição e a interpenetração de planos gera uma variedade de correlações espaciais.

A personagem do narrador funciona como um autêntico agente iniciático, portador e proporcionador de experiências que geram uma transmutação progressiva e apenas aparentemente caótica, dado que ele funciona como núcleo que regista, organiza e provoca sensações tanto na engomadeira como em tudo o que ele atinge com a sua acção; sobretudo a própria escrita.

Tal procedimento culmina, no último capítulo, com a metamorfose dos elementos citados, compondo uma figurabilidade fantástica onde se insinua uma dimensão onírica, suportada por uma escrita que, relativamente ao genérico do texto restante, apresenta um grau de elaboração superior. Atinge-se assim uma "coisa nova, descoberta gradualmente através da realização"[174]. Ao longo da produção voluntariamente descontínua da novela, constata-se um progressivo domínio dos processos de escrita, como comprova o capítulo acabado de citar, o qual prenuncia K4.... Estabelece-se então uma sintonia e uma linha de continuidade relativamente às aquisições anteriormente verificadas em Frisos.

- "A Cena do Ódio"

Verdadeira performance de linguagens, atinge a dimensão de texto sensacionista pela subversão particular e complexa combinatória de elementos arquitextuais, em que predominam o lírico em permanente diálogo com o épico e o dramático. Esta obra-imprecação instaura um manifesto, um programa de actuação violentamente proclamado por um sujeito dionisíaco, ente de desejo absoluto em revolta indomável, em ruptura assumida e gritante com a pátria-colectividade. Tal colisão violenta apela para a catástrofe regeneradora, "C'est du désordre suprême que nait l'ordre surnaturel"[175], que do caótico extrairá a vida, bem supremo e único fim. Como proclama Marinetti:

> "Queremos voltar à vida a todo o custo, queremos que a arte, renegando o passado, corresponda finalmente às necessidades actuais que nos determinam"[176].

Esse sujeito, autêntico "eu pânico", andrógino e autodivinizado, está em sintonia directa com a experiência de metamorfose realizada na novela anteriormente citada, em que a apetência da vida triunfa pela transgressão dos cânones morais, sociais e literários. Pela vivência da linguagem, submetida a incursões iconoclastas, produz-se a catarse. O texto emerge como um campo de encenação de espaços-tempos, discursos, códigos e ideologias. A pluralidade e a prática de hibridização ultrapassam de

longe o nível da ruptura na superfície textual para produzirem uma forte carga significativa. O sensacionismo redunda num eu catalizador da acção, do conhecimento, através da força genesíaca da palavra mítica, cuja energia se concentra num exacerbado ódio a "tudo que não me é Eu"; na senda das proclamações de Marinetti no célebre "Manifesto e Fundação do Futurismo" "os elementos essenciais da nossa poesia serão a coragem, a ousadia e a revolta(...)Vivemos já no absoluto"[177].

Trata-se de uma experiência textual onde o trabalho da linguagem é agenciado de modo a articular um epos, uma ode e uma imprecação. A prática de escrita nele vigente caracteriza-se pelo assumir de um polimorfismo e de uma complexa relação de várias componentes arquitextuais que se confinam num sincretismo discursivo regido por um sujeito, ser cósmico e satânico. Este dimensiona-se como proteica reencarnação de personagens míticos e literários, em singular e apoteótica divinização de um humano andrógino, ser cósmico que, pelo assumir voluntário do corpo de personagens míticas e lendárias, com elas se identifica, os avatares cuja "dedicação intensa" se destina a Álvaro de Campos.

Articula-se, por isso mesmo, quer com A Engomadeira quer aos dois manifestos e ao "Ultimatum...".

- "Litoral" e "Mima Fataxa"

Consignam experiências de composição e recombinatória de teor simultaneista, dando origem a uma espécie de narratividade por defeito, atomizada. Estes poemas resultam de um processo de segmentação e de rarefacção de sequências narrativas submetidas a uma operação de desconstrução sistemática e de reconstrução marcada por uma prática de justaposição aliada a formulações elípticas e à ausência de conectores gramaticais, onde predomina a holofrase. Surgem assim sequências de imagens evocatórias sucessivas onde nomes de pessoas, lugares e edifícios, pedaços de matéria, vestígios, resíduos do real, absorvidos na textualidade instaurando-se como parte construtiva privilegiada entre as várias formas. Verifica-se uma ausência de esquema narrativo que a recombinatória cubista como que substitui; "Mima Fataxa", poema, seria uma recombinatória hipertextual do friso com o mesmo nome. A este tipo de procedimento não é estranha a fotodinâmica de Bragalia, bem como a necessidade de reconstrução [178].

"Litoral", cujo suporte referencial é uma viagem de comboio entre Lisboa e Sintra, apresenta uma semelhança com a Prosa do Transsiberiano, texto ilustrado por Sonia Delaunay. Curiosamente, na obra Orpheu 1915-1965, reproduz-se em parte a forma de paginação daquele.

A ausência de verbos de movimento dá lugar a que seja a disposição gráfica a sugerir o movimento, mediante a sucessão de imagens e sensações que convoca, dando origem

a uma situação de teor algo "mimético". Por outro lado, este poema funciona em antítese a "Saltimbancos", longa sequência textual compacta.

Os citados textos e o "Rondel...", bem como o início a uma versão primeira de "As Quatro Manhãs", são os únicos poemas propriamente ditos produzidos na fase vanguardista, exceptuando o caso de "A Cena...", destes radicalmente distinta pela pose, pelo tom, pela construção e pela extensão.

- "Saltimbancos"

Na esteira das experiências anteriormente citadas, este texto, longo continuum linguístico, destina-se a explorar os limites da própria forma narrativa, bem como do seu dinamismo. Constituído por um único parágrafo sem qualquer pontuação, segmentado embora, no qual se combinam, em "contrastes simultâneos", processo pictórico que visava estudar "a intensificação ou modificação mútua (...)que produz modificações da cor oposta"[179]. Focalizações de várias personagens e um jogo de oposições espaciais, temporais e cromáticas se combinam de modo a produzir efeitos de justaposição. Nele a componente visual e sensitiva é marcante e produzida por uma linguagem onde onomatopeias e palavrões procuram produzir efeitos de realidade.

A temática do mundo da feira, dos saltimbancos entra em sintonia com as propostas vanguardistas.

Surge pela primeira vez a criança enquanto personagem, recebendo um tratamento radicalmente diferente, antitético até, face à restante obra.

- K4...

Em seguimento a A Engomadeira, este texto sensacionista porta em si uma representação em "mise en abime" da evolução da narrativa pós-simbolista, que progressivamente se deixa invadir pelas desconstruções vanguardistas, dando origem a uma "Poesia terminus". O seu início instaura uma sátira, mediante o abuso de clichés da narrativa post-simbolista cuja destruição leva à abertura até à pura materialidade gráfica do final. É, por isso mesmo, um texto limite, como considera E. Sapega, atestando o final do experimentalismo vanguardista.

Ele é resultante e a dialéctica das duas narrativas anteriormente focadas. Texto com vincadas marcas de pastiche no início, consigna uma síntese dos momentos vanguardistas pela lenta travessia de modos que corporiza de forma eufórica. É possível inferir que a narrativa constitui uma ordem que atravessa a maioria dos textos produzidos por Almada, embora frequentemente sujeita a subversões extremas, o que está em perfeita sintonia com a

liberdade criativa e com a ruptura-abertura proclamadas pelas vanguardas históricas.

A dialéctica vanguardista de provocação-resposta, de constante questionar, leva a constatar a perenidade das formas e a prevalência de uma dinâmica sistémica, interna, que rege o devir daquelas. O processo onde impera a autonomia dos meios de expressão assume o mutante, o subjectivo, atingindo então o infinito possível, convertendo-se em concomitância num domínio-estruturação de formas e posturas discursivas, isto é, no poético.

É de realçar que, no subtítulo do texto, consta o seguinte: "Diz-se aqui o segredo do génio intransmissível". Esse dizer de um segredo liga-se à assunção da Ingenuidade, cujo cunho pessoal a faz ser intransmissível pelo que de irredutível apresenta, mas também o cerne da mensagem que Almada quer transmitir.

Verifica-se a grande unidade da fase vanguardista, instauradora, segundo J.A. França, "um conjunto literário experimental que é ímpar na nas letras nacionais"[180].

3.1.2. 2º momento, "2ª manhã": "Démarches para a Invenção"

1919/1924 - o cristalino da Ingenuidade

1919 - produção de Antes de Começar, "Histoire du Portugal par Coeur", "Celle qui..."

Ano chave - 1921

Produção, performance e publicação de A Invenção..., (poema em prosa).

1924 - produção e publicação de Pierrot e Arlequim

- A Invenção do Dia Claro

Texto-charneira que funciona como uma síntese de toda a produção anterior e, em particular, de:

"Histoire..."

Antes de Começar

"Mon Oreiller"

"La Lettre"

"Rondel..."

"O Menino..."

consignando, ao mesmo tempo, o gérmen da produção posterior:

Crónicas do Diário de Lisboa

"O Diamante"

"As Três Conversas..."

Pierrot e Arlequim

Nome de Guerra

"Presença"

Poema em prosa, como Frisos e "Histoire...", corporiza um autêntico diálogo de géneros, em que se sintonizam, de modo singular, fragmentos, onde a Ingenuidade se manifesta de forma plena. À semelhança de A Cena do Ódio, face à qual funciona como antítese e síntese, como espécie de transmutação, atingindo-se a dimensão do texto-performance, onde a ficção do eu absorve a ficção da pátria.

Nele se instala uma dimensão programática, fortemente marcada por um estilo aforístico, o que lhe confere um teor parabólico assinalado pela crítica. O código literário veicula uma autêntica "paideia" eivada de afecto e de construtivas aspirações no tocante à vivência do humano. Uma dimensão socrática de palavra portadora de luz, de um segredo contado mediante fábulas, emerge, patenteando efabulações que revelam e ocultam a verdade, a mensagem "como um sacerdote laico que com as suas palavras visa convencer o auditório de alguns princípios ético-estéticos"[181]. Com efeito, "o artista utiliza socraticamente a palavra para incitar e fazer aflorar à consciência colectiva o problema de uma liberdade global"[182].

Os auto-retratos ficcionalmente produzidos neste texto compõem uma figuração de uma infância reconquistada,

em que o hedonismo permite a liberdade plena, atestando a verdadeira emancipação, a identidade genuína. A experiência do poético dá acesso, então, a esse núcleo e à voz da Ingenuidade, da sabedoria e da alegria. O atingir desse estado permite ao humano a redescoberta do seu poder criador e autocriador. A necessidade de exprimir e de ver algo de novo, de puro, apela para os primórdios.

O sujeito torna-se, na medida em que se reconverte, demiurgo, porque atinge o estado de conhecimento que lhe permite alcançar o genuíno, a fabulosa riqueza inerente à sua natureza humana. O sujeito gera-se a si mesmo, nascendo para uma outra dimensão da realidade. Por isso mesmo, a expressão poética se torna sibilina e especulativa, dando origem a uma radical criação onde a semiosis confina com uma gnosis.

Nesta mesma data, 1921, Almada inicia a escrita de "Presença", texto-cume e último no seu percurso poético stricto sensu.

3.1.3. 3º momento, "3ª manhã": "Elogio da Ingenuidade"

1925/1938 -

1925 - produção de <u>Nome de Guerra</u>

Ano chave - 1935

Publicação de Sudoeste

1938 - Publicação de Nome de Guerra

- Nome de Guerra

O único romance chegado até nós, dá corpo, sob forma narrativa longa, a uma das figurações da conquista da Ingenuidade; o assumir da vida com todas as suas consequências e nos seus vários níveis que implica o reencontro do individual e do social, a unidade. Como se aventou a hipótese, e dada a semelhança de nome, o título José, romance anunciado na fase vanguardista, pode constituir um hipotexto daquele. O narrativizar da experiência ôntica de maturação, de aprendizagem por acumulação de experiências, da individuação-consciência, está constantemente acompanhado de um discurso aforístico de teor didáctico e moralizador, ao qual não é estranha a influência de concepções existencialistas. No final, o protagonista "toma o partido das estrelas", ciente de que "o erro nunca vem dos astros, mas sim das interpretações".

É de notar que, tendo sido escrito em 1925, apenas foi publicado em 1938, o que torna mais que justificável uma reescrita. Esta obra articula-se, síntese e "mise-en-abime", com todas as outras escritas posteriormente a A Invenção...:

"Tragédia da Unidade"; Deseja-se Mulher e S.O.S.

"Cabaret"

"Homem transportando..."

bem como os fragmentos de poemas e poemas contaminados pelo aforismo, donde ressalta uma obsessiva procura da relação com o outro, indivíduo e colectivo: "1+1=1".

Verifica-se o abandono da forma longo e a rarefacção do discurso, como se o essencial da mensagem já tivesse sido dito sob forma poética, insistindo Almada na intervenção, na especulação e no teatro. Não há praticamente textos literários acabados, além dos mencionados, embora abundem fragmentos e projectos, como por exemplo os livros anunciados e importantes ao nível do conceptual:

Mais Vale a Vida que a Existência

A Parte de Marta

O Empertigado (continuação de Nome de Guerra)

Do primeiro dos títulos acabados de citar fariam parte, por hipótese apoiada numa unidade temático-formal, os seguintes poemas, sem data de escrita:

"Ode a Fernando Pessoa"

"A um Poeta que morreu"

"Panorama"

"Descrição..."

"Volto à Leviandade"

"Reconhecimento à Loucura"

"Rosa dos Ventos" 1 e 2

"Crepúsculo"

"Contos pequeníssimos"

A produção de Almada posterior a 1935, data de publicação de Sudoeste, cadernos onde se consubstanciam as dimensões acabadas de referir, aproxima-se progressivamente de uma espécie de "logos heraclítico", fruto da maturação plena da Ingenuidade. As reflexões esotéricas e para-esotéricas, em que se redimensionam a acusmática, a geometria e a simbólica arquetípica, absorvem e invadem a produção literária e não literária de Almada, convertendo-se numa investigação introspectiva cuja meta radica no cósmico; catábase, "viagam universal" conducente ao âmago do ser, descida no abismo do interior e reencontro com o mítico arquetípico, com o sacral. Assim se vai delineando a postura do mestre autodidacta.

A poesia converte-se em conceito autenticamente pangenérico, é o puro gérmen da criação, dando corpo e voz a essa experiência plena que Almada chamou Ver e que "Presença" documenta, "sub spetiae poetica", de modo perfeito. Em 1936 Almada escreve o texto teórico-especulativo "Elogio da Ingenuidade..." onde o estético e o ético se fusionam. Em 1938 publica a sua única narrativa longa, romance de educação, da plena individuação-consciência, autogénese que culmina na transmutação

ontológica, segundo nascimento que faz aceder ao transcendente.

3.1.4. 4º momento, "4ª manhã": "Reaver a Inocência"

Apresenta dois subperíodos:

3.1.4.a) 1939/1945 - anúncio de Ver; publicação de Mito, Alegoria, Símbolo

Momento em que se anuncia a publicação de Ver, Almada dá à estampa "Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta", texto teórico sobre a actividade literária e artística em geral, em que a palavra se torna órfica, feita de ressimbolização, de remotivação, fortemente contextualizadas por uma dimensão pitagórica. A produção de Almada liga-se cada vez mais à especulação em torno de uma pátria mítica, núcleo civilizacional de cariz mediterrânico.

3.1.4.b) 1946/1970 - "Poesia é Criação"

Ano chave - 1951, fim da escrita de "Presença".

1965 - produção Aqui Cáucaso.

Publicação Orpheu 1915-1965.

Em 1951 Almada termina "Presença", texto quase hermético, cume do processo em que a poesia é voz do Ver, corporizando-se através de uma invocação laudatória, de uma subjectividade em êxtase perante a luz-conhecimento. A grande dilatação do tempo de escrita comprova o processo de escrita verificado anteriormente.

Em 1962 pronuncia a conferência "Poesia é Criação", onde aquela se eleva à dimensão de núcleo germinal da arte. Em 1965 escreve e publica Orpheu 1915-1965, texto que sintetiza não só uma visão sobre este movimento e suas consequências, como exprime o essencial das suas concepções sobre as ordens do artístico e do simbólico, configurando, assim, uma espécie de auto-história, bem como uma história da civilização ocidental tal como ele a concebia. Nesse mesmo ano escreve ainda Aqui Cáucaso, peça que se articula com o ensaio publicado em Sudoeste, "Prometeu...", e a inversão à "sacrossanta melodia da carne". Em 1969 termina Começar, "poema gráfico e testamento espiritual"[183], síntese de toda a sua produção, da sua dinâmica produtiva. Perfila-se então

> "uma nova figura do artista que está próxima do matemático-teórico que cria, à base de relações numéricas, modelos fundamentais geométricos, a ordem formal em que se baseia a harmonia".[184]

Constata-se uma libertação cada vez maior das fórmulas e uma consequente maturação da forma em si mesma numa permanente inquirição sobre o oculto e numa operação de desocultar onde impera uma convergência sinónima de visão abrangente e dinâmica. Tudo é nexo, metamorfose que, em sucessivas mutações harmónicas, atinge o puro perfectível da criação em que não existe divisão. Assim se xai atingindo um despojamento que faz aceder à essencial mas incomensurável realidade, à incognoscível "mecânica" do poético. O ser da obra é o seu teor germinal, Começar.

A subjectividade que se identifica e se destaca do social descobre-se ante a pulsão criativa em si mesma, redimensionanado ético e estético mediante um processualidade feita de interacção entre códigos da ordem do sensível e códigos da ordem do inteligível.

3.2. Semiosis

Esboço de uma leitura taxinómica; um roteiro de vertentes-processos de codificação e de posturas discursivas.

Sendo toda a taxinomia uma construção de teor metatextual, visa uma clarificação operada por uma escolha classificatória. A proposta de leitura, e de interpretação ipso facto, visando inferir uma taxinomia de uma objectualidade-processo, complexa e vária como é a de Almada, apenas pode ser uma tentativa de ordenar e de sistematizar a persistência de traços morfológicos, agenciamentos afins, objectivos semelhantes, factores comuns. Enfim, o detectar de recorrências e como que de uma espécie de acordo formal entre os textos mediante a descoberta de afinidades constitutivas e regularidades da ordem do arquitextual.

Tentativa de produzir uma representação conceptual, isto é, um simulacro, implica um trabalho necessariamente redutor, do complexo ao simples, mediante a busca de universais que o instaura. Não se pode por isso mesmo furtar ao carácter relativo e necessariamente histórico, inerente à própria definição de género, que apenas é susceptível de uma abordgem parcial integrada em contextos específicos, restritivos portanto. Com efeito, figuração particular, dirigida, da leitura, vigora neste estudo como esforço de circunscrever, através de um processo de análise e de síntese da objectualidade em questão, não esquecendo nunca que os critérios basilares da interpretação e da classificação segundo parâmetros genéricos radicam, em última instância, em modelos, cânones, estabelecidos pela própria tradição literária.

A literatura é uma forma, um comportamento específico da linguagem, um jogo verbal regido por regras poético-retóricas, assente em grande parte no prestígio e na produtividade da teorização aristotélica. Qualquer reflexão e tentativa de controle, de sistematização sobre e de um tal objecto leva ao constatar, não só da perenidade de toda uma tradição, em grande parte derivada daquela, que converte a literatura ocidental nessa "ordem simultânea" de que fala Eliot, nesse agregado de classes fundado sobre noções diversas, como o postula Hegel.

A tradição na qual o literário se inscreve e de que ao mesmo tempo deriva, conjunto de convenções constitutivas e reguladoras, cujo agenciamento produz uma continuidade descontínua tornada autoridade pela institucionalização de que se reveste, implica o estabelecimento e o reconhecimento de formas e convenções estáveis, modelos instauradores de uma ordem trans-histórica, de uma totalidade relacional, dialéctica.

As obras terão que ser encaradas enquanto "monuments et documents langagiers préservés au-delà de leur émission initiale"[185], atendendo-se, por um lado, à mutabilidade interna inerente ao ser literário, por outro, à possibilidade de haver uma multiplicidade dos contextos mediante os quais uma obra pode ser realizada e recepcionada, dada a importância do factor paratextual.

Atendendo a tais características intrínsecas ao funcionamento da processualidade literária, não é, pois, possível adoptar uma concepção rígida no uso das categorias e das definições genéricas, uma vez que todo o texto tem como dimensão essencial a transtextualidade. O texto é, então, o espaço volumétrico onde interactuam e se actualizam vários núcleos arquitextuais. Por isso, nenhuma teoria dos géneros pode "décomposer la littérature en classes mutuellement exclusives"[186].

Assim, o que se pretende visa "moins de classer les genres que de clarifier les rapports entre les oeuvres, en se servant des indices que sont les distinctions génériques"[187]. Concebendo-se a literatura como inserida numa pragmática comunicativa, a reflexão sobre ela é em si mesma uma acção destinada a aceder a um modelo específico de leitura e de escrita. A elaboração de um trabalho de sistematização implica, um procedimento que, num momento último, leva ao remontar do modelo à matriz, do modo ao processo. Persegue-se, assim, não propriamente o género, numa acepção dogmática e rígida, mas antes aquilo que Schaeffer classifica como o "genérico"[188] e também "genericidade", essa propriedade constitutiva, constituinte de arquitextualidade. Sabendo que, e parafraseando o mesmo teórico, qualquer distinção conceptual é necessariamente processual, os parâmetros essenciais de tal actuação dizem respeito ao detectar de,

parafraseando o citado teórico, um engendramento progressivo: semelhança, transformação, diferença.

O género, enquanto entidade teórica, é um código retórico literário, isto é, um paradigma, em si mesmo construção conceptual da ordem do diferencial, que permite a colocação de problemas e concomitantemente a sua resolução. Classe de modelos textuais que, na óptica tradicional, constituía a condição sine qua non da literatura, permite sistematizar, seleccionar, interpretar e avaliar. Porém, tendo-se constatado que "la constitution d'une classe textuelle est fondamentalement discontinue"[189], dada a complexidade dos vários níveis do funcionamento textual e da dinâmica que os rege, adoptou-se uma outra perspectiva baseada na procura de critérios de similitude, visando o detectar de uma unidade.

A coerência que se intenta encontrar permite o postular da existência de uma entidade inferida através do verificar de uma oposição diferencial e funcional. O detectar de traços pertinentes permite encontrar "analogias arquetípicas". De tais procedimentos e parâmetros, e partindo de um conjunto de características e de propriedades textuais recorrentes, se postula uma identidade formal literária, inferida da observação, de teor arquitextual, à qual, como a toda a identidade, se atribui um nome.

Contudo, entre o género e o texto um limiar se instaura, uma vez que a relação que os une é complexa e heterogénea, nela reinando a multiplicidade: há diversas realizações textuais, diversos modos de identificar um texto e ainda diversos nomes para o género. Além disso, não é o texto na sua totalidade e como totalidade, objecto semiótico complexo integrado numa pragmática comunicativa, possuidor, por excelência, da característica do engendramento progressivo, a um tempo conservador e subvertido, que é identificado pelo nome do género, mas quando muito o acto comunicativo, no qual ele se inscreve e do qual participa.

Sendo os géneros entidades taxinómicas têm que ser integrados numa processualidade mais vasta, a da pragmática comunicacional, da qual todo o texto releva. A determinação genérica que se situa a este nível, permite detectar a existência de factos que são invariantes e participam de uma pragmática fundamental no agenciamento dos jogos verbais. Porém, "la majorité des noms de genre investissent à la fois l'acte communicationnel et le message exprimé"[190]. Critérios de tipo temático, bem como a componente contextual, acompanham a formulação taxinómica. O constatar da existência de universias de teor pragmático possibilita encontrar posturas discursivas específicas. Daí se extraem duas conclusões: existe uma "variabilité contextuelle de la signification en termes génériques"[191]por um lado, e "le statut générique de

l'acte communicationnel n'est pas un fait de textualité(...)mais un fait d'intentionnalité"[192], por outro.

O género, entidade teórica, é também um processo, na medida em que se liga à grande dinâmica dos jogos verbais e à acção teórica no seu agenciamento. Contrato e pacto, ele entra de imediato na interacção dialéctica praxis-teoria. Por isso mesmo, ele é mutante, entidade em permanente transformação feita de constante recombinatória. Assim, o género é também "genericidade"[193], capacidade de engendramento, força formativa direccionada, miscigenação e depuração, subversão e consolidação. A ruptura é o processo instaurador da necessária transformação evolutiva que permite a perenidade das formas, mediante o instaurar de novas categorias, novas orientações, naquelas integradas relacionalmente.

Recorrência e variância enformam o alargamento e a própria vigência do campo literário numa expansão contínua, manifestando também a permanência de códigos retórico-literários como o de género, dado que este é fundamentalmente arquitexto, virtualidade. "Tout oeuvre modifie l'ensemble des possibles, chaque nouvel exemplaire change l'espèce"[194], exemplificando e negando, ao mesmo tempo, agindo, corporizando.

O texto possui uma lógica de diferenciação interna, modificando, através da actualização, as propriedades pertinentes de um modo parcial e dialéctico, uma vez que a regra não é uma propriedade em si mesma, mas antes e tão só a sua prescrição. Assim, a alteração das regras é operada pela própria regra, o semelhante engendra e anula o semelhante. Dialéctica como é a tradição das formas, ela apresenta uma complexificação crescente provocada pelos deslocamentos intergenéricos e intragenéricos sucessivos. Atendendo-se à intencionalidade pragmática nela vigente e ao teor institucional, verifica-se a existência de funções reguladoras do fazer literário e dos seus possíveis; daí se depreende o carácter produtivo, criativo, genesíaco do género.

Procura-se, pois, e partindo de tais pressupostos, detectar na obra de Almada não "les genres comme classes de textes, mais la généricité comme élément de la production des oeuvres"[195], atendendo a que tal entidade é condicionada à partida pela escolha, posição, postura do autor enquanto agente do literário, pelo contexto de origem e de circulação, sendo variável ainda ao nível da produção e da recepção. A determinação global não se confina aos segmentos textuais propriamente ditos, mas condiciona uma atitude discursiva que os ultrapassa em muito. O posicionamento e o agenciamento textual remetem e apontam para essa entidade mais lata, virtual, que é o arquitexto. "Dans la mesure où tout texte est un message,

tout texte peut être appréhendé au niveau des attitudes discursives qui le commandent"[196]. Na sua relação com a componente arquitextual, o texto tanto exemplifica como transforma, corporizando o encaminhamento do processo transtextual.

A taxinomia que se procura elaborar tenta encontrar as categorias de realização de uma performance cujo suporte é a literatura. Meros elementos de conceptualização de uma leitura interpretativa sobre uma obra de modernidade radical que, como tal, entronca no regresso à raiz. Essas classes de materialização de um processo comunicativo da ordem do literário funcionam como uma espécie de topoi que instauram as figurações do sujeito. Entidade criadora e criatura da linguagem, em sucessivas metamorfoses, se vai construindo suportado por diferentes, porém concorrentes, posturas discursivas. Sujeito de busca, de desejo, mas também de vontade, age à deriva e em constantes derivações. Os textos mediante os quais se instaura e se corporiza são movimentos e movimentações ante a pura possibilidade do dizer e dos modos de que esse dizer se reveste.

Não podendo o sujeito de enunciação criar uma atitude discursiva de per si, já que estas correspondem a universais pragmáticos, resta-lhe subvertê-la internamente, actualizá-la de maneira específica nessa dialéctica entre originalidade e tradição. A aparente quebra, através da ruptura e da miscigenação, da noção de

género é um restaurar da ordenação, uma metamorfose em que a face do possível se converte em visível concretude.

Almada produz textos em fuga evidente a um sistema com fronteiras definidas. A dificuldade na atribuição genérica, pela complexa combinatória de horizontes arquitextuais, é uma marca do seu modo de escrita, uma escolha construtiva voluntária, assumidamente plural, onde a ruptura é autêntica categoria criadora. O seu universo poético é plural, pangenérico, mutante, instaurando uma ininterrupta síncrese-síntese. A busca da totalidade depara com o retorno das formas gerando formas, o infinito engendramento do processual, cujas situações, dominantes e características, de formalização, se intentam questionar, depreender no seu constante evoluir, nas suas metamorfoses; as posturas que as orientam, as travessias que se instauram, os diálogos que surgem, a intencionalidade que as rege.

A tensão dinâmica que se desprende da processualidade genérica dos textos de Almada, faz destes uma ordenação contínua e descontínua onde reina a abertura formal, seja ela emancipação, explosão ou recombinatória, transformação dos cânones retórico-poéticos tradicionais. Nesse núcleo em expansão, a recursividade vem a par da recorrência, evidenciando-se quer o grau de consciência relativamente aos modelos e habilidade na sua aplicação, tanto pela negativa como pela positiva, quer uma construção evidente de simulacros e simulações que faz da leitura das sua obra

uma afirmação da vigência da tradição num gesto que é prioritariamente de activação.

3.2.1. Sinopse breve das classificações anteriormente elaboradas

Tal como para a datação, não há consenso na atribuição genérica acerca da obra em questão. A mero título de exmplificação se faz uma breve referência às taxinomias até ao momento existentes. Esta situação manifesta bem o carácter algo ilusório, efémero e histórico, do estabelecimento de qualquer taxinomia, sobretudo tratando-se de uma produção híbrida, complexa e múltipla como é a de Almada.

- Dicotomia poesia-prosa

As fontes documentais, neste trabalho designadas por a, b, c e f[197], adoptam este parâmetro dicotómico, embora realcem o seu teor redutor, bem com a dificuldade em estabelecer uma taxinomia a um tempo rigorosa e fiel a uma objectualidade como aquela que se tenta descrever. A presença de subversões é constante, o que permite inferir uma regularidade.

J. Gaspar Simões, citado por D. Colombini, relaciona a questão da predominância de um determinado modo

literário, e por vezes até de um género, com sequências cronológicas específicas. Assim, segundo aquele crítico, a prosa teria sido cultivada de modo sistemático entre 1915 e 1925. A poesia de maior fôlego teria sido escrita até 1921, a vertente ensaística e de intervenção seria constante, dando origem, a partir de 1925, à componente esotérica de que Almada se teria ocupado de modo insistente a partir dessa data. A esta situação se deve, segundo a mesma fonte, o progressivo abandonar da escrita literária propriamente dita.

Porém, sabe-se que as reflexões ligadas ao esoterismo desde muito cedo vigoram no espírito e no convívio dos de Orpheu. Em 1916, Almada, Amadeo e Santa-Rita fazem um pacto diante do "Ecce Homo" que estaria muito provavelmente ligado a esta problemática.

D. Colombini vê no teatro o género mais cultivado por Almada ao longo de toda a sua produção, uma vez que parece terem sido peças teatrais as suas primeiras, e também as suas últimas, obras literárias. A existência de títulos e de fragmentos, bem como de textos teatrais propriamente ditos (treze ao todo) e de várias reflexões sobre este género, revela de facto tanto um "gosto pelo teatro" como denota um projecto de escrita teatral.

Contudo, o número de textos narrativos e líricos é de longe muito superior a este, factor que por si só não invalida a pertinência das considerações deste crítico.

É o elemento prosa que mais problemas levanta pela amplidão de que se reveste e as subdivisões que apresenta. Assim, é possível traçar o seguinte quadro:

PROSA	a	b	c	f
"Frisos"				Poe.em pro
A Engom.	Novela	T.inters.	Novela	Novela
"Saltimb."		T.inters.	P.int.sim.	Narrativa
K4,...	Novela	T.inters.	P.int.fut.	Narrativa
"O Cágado"			Conto	Conto
"O Dinh."	Conto	Conto		
"O Diam."	Conto	Conto		
Nome de G.	Novela	Romance	Romance	Romance

Verifica-se então, de novo, a não coincidência quanto à extensão da objectualidade, bem como a divergência classificatória.

Maria do Carmo Portas (a) adopta uma tipologia perfeitamente tradicional, constituindo curiosamente a única crítica que considera Nome de Guerra novela.

Por sua vez, Maria Manuela Ferraz (b) propõe uma taxinomia por "afinidades", linhas de força e temas que correspondem aos capítulos da sua tese.

São sobretudo as narrativas curtas da fase vanguardista, "Saltimbancos" e K4,..., que mais problemas levantam. Assim, Maria Manuela Ferraz e D. Colombini (c), perante situações de marcada subversão, adoptam parâmetros de teor perifrástico, recorrendo a termos genéricos como texto e prosa, modalizados com parâmetros extraídos dos "ismos"; interseccionismo, simultaneismo e futurismo.

E. Sapega (f), num trabalho dedicado ao papel desempenhado pela narrativa na obra de Almada, estuda quer os poemas em prosa "Frisos", "Histoire du Portugal par Coeur" e A Invenção... quer as narrativas citadas no quadro e os textos escritos entre 1921 e 1925 e publicados durante esse espaço de tempo no Diário de Lisboa, classificando-os genericamente como crónicas, subdividindo este parâmetro em artigos, fragmentos e textos de circunstância. Considera ainda "Saltimbancos" uma narrativa, enquanto que J.A. França e V. Vouga[198] o classificam como poema em prosa, e K4,... como um texto limite dentro do âmbito da narrativa.

- Tríade

J.A. França (d), e C.A.M. (e) adoptam esta tipologia, não havendo discrepâncias de maior nos parâmetros, excepto no relativo à prosa. Assim, teríamos o seguinte:

PROSA	d	e
A Engomadeira	Novela	Novela
"Mima Fataxa"	P. em prosa, poema	Novela
"Saltimbancos"	Novela	Novela
Nome de Guerra	Romance	Romance

3.2.2. Sistematizações

Debruçar-se sobre a obra de Almada, objectualidade complexa, fortemente marcada por sinais aparentemente contrários, dispersa, multímoda e mutante, implica sempre estabelecer uma necessária relação, por mais ténue ou leve que seja, com pluralidade radical que a funda. Inegavelmente ligada a uma prática artística intersemiótica onde imperam, de modo soberano, a visualidade e o grafismo, formas de representação, de conhecimento, integradas numa perene busca da totalidade indivisa. A necessidade de aceder ao absoluto, de o perseguir nos seus modos diversos, de o expressar mediante a prática artística, é a marca de um sujeito em elaboração, de teor moderno.

É, pois, uma processualidade inserida numa prática comunicativa, vária e aberta, onde actua e se instaura um sujeito em permanente relação com a linguagem, sentida

esta como energeia, força criativo-expressiva. Mediante o nomear se dá corpo a uma obra, um dizer contratual, um pacto, uma ficcionalidade donde emerge uma voz-gesto de irredutível individualidade. Acção-enunciação de um sujeito em situação, integrado num contexto e manifestando uma intencionalidade, uma vontade até, de comunicar mediante códigos estéticos. a obra instaura-se como uma performance cujo suporte é a literatura, tornando-se, pois, necessário encará-la como inserida numa dimensão pragmática.

Tal situação implica, por um lado, uma redução da objectualidade, por outro, instaura também o recuperar de uma dimensão performativa que a literatura arcaica possuía; uma dada teatralidade, uma representação-apresentação, uma actuação que se caracteriza por uma plena assunção da oralidade. Este aspecto constitui uma marca estilística universal do texto de Almada, inserindo-se naquilo a que Barthes chamou "dramaturgia da palavra"[199]. Esta característica de regresso a uma expressividade instantânea e directa, primordial, implica também indício de ruptura com a instituição, isto é, iconoclastia, sinal de reactualização da tradição.

A performance literária de Almada é bastante extensa em termos quantitativos, mutante, dado o teor experimental nela vigente, plural em termos de combinatória de arquitextualidades. Múltipla e metamórfica, nela códigos e géneros dialogam constantemente na senda de outros

possíveis verbalizáveis: lírica, narrativa, drama e gnoma mutuamente se miscigenam, se transgridem e recombinam através de uma prática de escrita que é acção, representação e transmissão de uma mensagem.

Figuração e figurabilidade em abertura processual, a performance literária de Almada apresenta três níveis de realização distintos, como anteriormente se referenciou:

1) Manifestação-performance no sentido restrito, actuação, happening, conferência, intervenção.

2) Factual - Obras escrita, materializada de modo tradicional (inédita e publicada).

3) Virtual - Concepção-invenção.

Tal conjunto de características delimita a assunção de uma subjectividade através das figuras em movimento, que as instauram e que, ao mesmo tempo, delas se desprendem: as "schemata", as posturas. Emerge, então, a dimensão do sujeito, condição de toda a semiose e de toda a performance; sujeito em permanente construção, sujeito de desejo-vontade cujas posturas e intencionalidade genérica se procura descrever. Isto é, visa-se dar conta da figurabilidade genérico-discursiva de uma praxis que se instaura como autêntica ficção do eu.

- Um dos aspectos essenciais dessa figuração, dessa ficção do eu, diz respeito às posturas relativas à produção a que dá corpo, assumidas abertamente. A um primeiro momento, enfocar-se-ão apenas as que se situam ao nível da consciência dos modelos literários.

O anunciar de obras que as cria, as instaura como objecto de teor conceptual, tanto remete para um programa de actuação pessoal ou de grupo, o de Orpheu, como dá conta da sistematicidade que rege a sua escrita. Constatando-se então a existência de uma dada ordem, infere-se também uma intencionalidade nela vigente ligada à performance e ainda a um efeito de cariz perlocutório. Almada adopta frequentemente uma atitude de "controle" ao nível do paratextual e relativamente à arquitextualidade vigente nos textos que produzia, nas assinaturas, nos títulos e em tábuas bibliográficas que amiúde acompanham as suas obras.

As taxinomias produzidas por Almada inserem-se, mediante o uso das tipologias canónicas, na perene dialéctica tradição-inovação. As tábuas bibliográficas, simulacros da produção a um nível conceptual, de invenção, permitem-nos inferir uma dada imagem dessa mesma produção. Porém, elas instauram também uma dimensão de simulação não alheia ao espírito de blague dos modernistas que possibilita uma "miragem", já que a classificação da obra atribuída pelo autor pode esconder e até alterar o seu estatuto comunicacional. A taxinomia, de simulacro passa a

simulação. Tal característica é pertinente no estudo da produção, uma vez que dá conta de marcas específicas da sua manifestação.

Há, ainda, uma tentativa de fixação do efeito perlocutório vigente nas notas de leitura patentes no final de algumas obras, na fase vanguardista e em Nome de Guerra, assim como em certas assinaturas. Almada exerce não só a sua autoridade enquanto autor, decidindo de uma atribuição genérica, como pretende influenciar ou impor a sua opinião ao público. Esta situação atesta o conhecimento da funcionalidade literária respeitante à atribuição genérica que é sempre dupla. Ela diz respeito à produção e à recepção, podendo as duas não coincidir por razões de ordem vária.

No tocante às assinaturas, demarca-se à partida uma distinção: José de Almada Negreiros é a assinatura do performer literário, com excepção de A Invenção... e "O Kagado" enquanto que Almada Negreiros ou Almada se referem à produção gráfica. Na assinatura dos textos literários há uma mutação nítida na autodefinição:

1915 - "Frisos" - Desenhador

"A Engomadeira" - Pintor

"A Cena do Ódio" - Poeta Sensacionista e

Narciso do Egipto

"Manifesto Anti-Dantas" - Poeta d'Orpheu

Futurista

E

Tudo!

1916 - "Litoral" - Poeta Futurista

Assim se verifica uma necessidade de afirmação do eu nas suas mutações, que tanto documenta o pólo construtivo, como a sua actuação no social, isto é, do paratextual e da performance. O poeta é o último estado-estádio no seu desenvolvimento, tal como mais tarde Almada postulará, a poesia como estando "na origem e para além das artes". Esta marca, ligada à tentativa de controle da recepção, instaura a afirmação plena de uma individualidade que se cria a si mesma. Tal como se proclama no "Ultimatum...", "Eu sou o resultado da minha própria experiência". Ao longo da obra abundam confissões, declarações, que constantemente remetem para a ficção do eu, através da instauração de uma imagem, postura de actuação.

- Variabilidade

Por outro lado, Almada explora a abertura da obra, uma vez que qualquer uma* adquire significados e possibilita contextos de realização radicalmente

diferentes que actuam ao nível do paratextual, do hipertextual e do arquitextual:

. Há textos literários e não literários cuja realização primeira foi uma performance quer seja happening ou conferência:

"Manifesto Anti-Dantas..."

"Ultimatum Futurista..."

A Invenção do Dia Claro

e quase toda a intervenção[200]

Esta situação actualiza e subverte a passagem do oral ao escrito operada pela evolução literária.

. A prática da excisão, aliada ao teor fragmentário, permite a já citada republicação de sequências textuais quer em jornais ou revistas quer em livro.

3.2.3. Hipertextualidade

As múltiplas versões de teor hipertextual focadas no capítulo anterior, corporizam situações de:

- Transestilização[201]

As que vigoram na versão "infantil", de regime lúdico, da "Histoire du Portugal par Coeur" existente em A

Parva (nº 1) e a que surge entre "Mima Fataxa" (friso) e o poema do mesmo nome. Neste último caso, a mutação implica a passagem e a recombinatória de um estilo epocal simbolista-decadentista para um "ismo" vanguardista.

- Transmodalização

A passagem da prosa à poesia vigente entre os dois textos intitulados "Mima Fataxa", a primeira versão da "Histoire...", e a última atestam uma situação deste teor. Algo de semelhante parece existir ao nível da génese de "Litoral", como já anteriormente se afirmou. Porém, a não existência de documentação de cariz auto-hipotextual relativamente a este poema não comprova factualmente a hipótese.

Uma situação semelhante surge documentada, ao nível da própria corporização do texto literário, em K4,... . A transformação e a travessia dos modos tornam-se a própria textualidade que de uma narrativa passa a "poesia terminus".

Por outro lado, a passagem do oral ao escrito, aludida no ponto anterior, tem consequências ao nível da prática da escrita, uma vez que a vanguarda explora a oralidade mediante um trabalho específico sobre a materialidade fónica que se torna autêntico grafismo. "Mima Fataxa" (poema), "Saltimbancos", K4,..., "Celle qui..." e "Histoire..." documentam esta característica.

As marcas acabadas de mencionar comprovam, não só a existência de um permanente trabalho de reescrita, como denotam a vigência, mediante índices, de uma intencionalidade comunicativa e genérica que é plural e mutante, isto é metamórfica. Contudo, a prática de escrita de Almada insere-se na tradição, uma vez que a sua "criação" deriva de "faits intentionnels de choix, d'imitation et de transformation"[202]. Assim, a originalidade é extraída da grande perenidade das formas, cuja deslocação instaura a sempre produtiva subversão interna. Almada disse isso de outro modo: "Como independentes e modernistas defendíamos o clássico"[203].

3.2.4. Arquitextualidade

Na tentativa de questionar a dimensão arquitextual encontram-se analogias e recorrências que permitem postular regularidades. Estas vão de encontro às grandes categorias produzidas pela tradição retórico-literária, as quais, no presente caso, se inscrevem numa dimensão pragmática, performativa.

Constata-se, a um primeiro momento, o predomínio quantitativo da forma breve, frequentemente adquirindo a característica de fragmento. Este traço aponta para o que já foi classificado como "escrita impulsiva", ligada à necessidade de comunicação directa, imediata, à espontaneidade e à vivacidade expressivas de Almada.

Porém, ela é, em simultâneo, opção de escrita ligada à cosmovisão da modernidade.

Encontram-se, assim, quatro grandes vertentes genéricas que instauram figurações diversas da ficção do eu:

- Narrativo

Postura discursiva quase omnipresente[204], dela constam 23 títulos, entre os quais quatro fragmentos: "Desgraçador" e "O Tio", capítulos de Nome de Guerra publicados em revista, "Conferência nº 1" e "O Livro", fragmentos de A Invenção..., publicados no "Diário de Lisboa", uma novela, A Engomadeira, prosas vanguardistas, K4,... e "Saltimbancos", um libreto, O Jardim de Pierrette, contos, "O Dinheiro", "O Diamante" e O Kagado, crónicas, romance, Nome de Guerra e poemas em prosa.

Relativamente a esta componente arquitextual podemos considerar objectos de teor conceptual os seguintes títulos:

O Mendes

A Civilizada

José

A Parte de Marta

O Empertigado

Antecipações ao meu livro póstumo

Este último título aparece anunciado no final de Nome de Guerra, publicado em 1935. Assim, tratar-se-ia provavelmente de uma narrativa.

José constituiria provavelmente uma narrativa autobiográfica, o que corrobora a universalidade do eu na produção de Almada.

Uma incógnita permanece porém, trata-se de "A Mulher Eléctrica" e "La Femme Electrique". O facto de estes textos terem sido anunciados durante a fase vanguardista, o que, atendendo à situação que se depara com as duas manifestações textuais de "Mima Fataxa", pode-se conjecturar que seriam narrativas com um maior ou menor grau de desconstrução. Provavelmente o título em francês destinar-se-ia a um texto muito mais vanguardista, à semelhança do que acontece com o poema "Mima Fataxa" onde há sequências em francês. O cultivar desta língua está de certeza ligado à intensa convivência que Almada manteve com o casal Delaunay, como atesta a numerosa correspondência existente.

A narrativa constitui a ordem mais importante que atravessa a produção na sua totalidade. Figurabilidade, destinada a corporizar a ficção do eu e a ficção da pátria que nesta se subsume, a textualidade de Almada é narrativa essencialmente. Ou melhor dizendo, narratividade que se manifesta de modo patente ou latente, de extensão curta ou longa. Uma dada narratividade dá então conta da ficção do

eu, uma vez que "tout récit, en tant qu'il est enoncé, est à la première personne"[205]. As narrativas de Almada produzem figurações, diversas é certo, desta vertente.

A narrativa foi cultivada por Almada, de modo sistemático, entre 1915 e 1925. Posteriormente a esta data assiste-se ao progressivo suspender, o rarefazer, desta componente genérica, atingindo-se uma expressão muito depurada onde, de facto, o narrativo se torna latente.

Esta postura discursiva é objecto de uma experimentação radical de tipo destrutivo-construtivo durante a fase vanguardista, isto é, grosso modo entre 1915 e 1917, documentada por A Engomadeira e K4,... e ainda pelos poemas "Litoral" e "Mima Fataxa" (poema). Estas operações de ruptura transformativa instauram uma textualidade heteróclita e plural onde se cruzam componentes arquitextuais de teor lírico e gnómico.

É importante atender à existência de poemas em prosa: "Frisos", "Histoire" e A Invenção..., textos onde o narrativo impera, originando sequências de fragmentos, e concretamente no caso de A Invenção..., pequenas parábolas. Nestes textos, híbridos por natureza, assiste-se a uma espécie de narrativo intermitente, no qual age uma certa fuga ao narrativo acabado.

Progressivamente se atinge uma textualidade complexa feita de contaminações profundas de teor arquitextual onde, a pouco e pouco, se vai tornando cada vez mais

evidente a dimensão gnómica. A produção entre 1920 e 1925 é predominantemente fragmento e forma breve, nela abundando contos, como "O Diamante", "O Dinheiro" e "O Kagado", e os textos que constituiram a colaboração de Almada no Diário de Lisboa. O texto-cume de todo este momento é A Invenção do Dia Claro, síntese das buscas expressivas dos momentos anteriores, atestando uma maturidade temático-formal plena onde lírico, narrativo, gnómico interactuam subvertidos, de modo intermitente, por um dramático latente que se manifesta nos momentos que sugerem diálogos.

Em 1925, Almada termina Nome de Guerra, romance e única narrativa longa, posteriormente objecto de reescrita. Este texto constitui como que o contraponto narrativo de A Invenção do Dia Claro, onde a ficção do eu se actualiza mediante um romance de educação que dá conta da metamorfose interior do protagonista. Utilizando as estruturas básicas da narrativa romanesca, Almada produz um texto inovador e único no panorama português da época. Por breves pinceladas se evocam situações que poderiam originar o retratar de costumes e ambientes. Porém, esses momentos são apenas o necessário cenário para a transmutação do herói, à qual está ligada a experiência sexual. Estas últimas características mencionadas estabelecem uma sintonia com a narrativa vanguardista A Engomadeira, onde se assiste a transmutações interiores e

exteriores da personagem principal, do narrador e da própria discursividade narrativa.

O foco catalizador de tais metamorfoses radica também na experiência sexual. Na novela, o narrador é o agente das transformações, e a engomadeira o objecto. Em Nome de Guerra é o narrador que sofre as transformações, sendo Judite o destinador. É igualmente de notar que na novela existe apenas uma vivência de teor sexual, enquanto que no romance há uma relação amorosa propriamente dita.

Neste romance há ainda uma componente discursiva de teor gnómico constitutiva de uma espécie de discurso paralelo feito de provérbios, aforismos, comentários, que a cada momento acompanham o desenrolar da acção. Com efeito, há momentos e situações em que esta se apresenta como que demonstração prática da vertente aludida. Por isso mesmo, Nome de Guerra apresenta uma dimensão irónica.

Esta componente tanto actualiza o pendor didáctico e moralizante da literatura clássica como constantemente remete para um programa de vida e acção ligada à conquista do eu e o consequente atingir da Ingenuidade. Por esta dimensão pragmática, o tipo de discurso generalizante vigente na obra é da ordem do gnómico, tal como Aristóteles o define:

> "Formule exprimant non point les particuliers mais le général, et non toute espèce de généralité,(...)mais seulement celle qui ont

pour objets des actions et qui peuvent être choisies ou évitées en ce qui concerne l'action"[206].

Depois de Nome de Guerra, Almada não produz qualquer outro texto narrativo acabado que tenha chegado até nós.

- Dramático

A vertente de escrita teatral patente, ou melhor, "um gosto pelo teatro", constitui, segundo D. Colombini, um autêntico fio condutor na sua produção, apresentando uma componente metatextual importante, pelas inúmeras reflexões acerca desta matéria artística: "Teatro", "O Pintor no Teatro", "O Cinema é uma coisa, o Teatro é outra". Desde a peça O Moinho, primeira obra na opinião de D. Colombini, onde consta a indicação de tragédia, até Aqui Cáucaso, um dos últimos textos, passando por Deseja-se Mulher e S.O.S., peças componentes da Tragédia da Unidade, se percorre uma via onde perpassam as características maiores da sua produção, embora nela o factor inacabado atinja uma grande parte das peças.

Esta ordem apresenta 13 títulos[207], dos quais se podem considerar objectos de teor conceptual: O Moinho e Os Outros. Existem ainda fragmentos de 23, 3º Andar e Portugal.

Constituindo a obra de Almada uma performance, nela se manifesta uma teatralidade essencial que acompanha todo o decurso da sua produção, o que leva Colombini a dar a esta componente arquitextual uma particular importância.

Não será, porém, a produção teatral a mais consequente, uma vez que não há propriamente teatro na plena acepção do termo, mas antes formas prototeatrais que se ligam a toda a vertente dos bailados. Assim, temos um "lever du rideau", Antes de Começar, no qual as personagens são bonecos. Trata-se, então, de toda uma textualidade de limiar.

Por seu lado, Pierrot e Arlequim assume-se como um diálogo de "personagens de teatro". De facto, o diálogo é a forma discursiva onde o dramático se instaura de modo evidente. Porém, a vigência desta única componente não actualiza a forma dramática na sua componente essencial. Este texto entra em relação directa com "As três Conversas da Fonte com o Luar", poema lírico onde o dramático é igualmente vigente.

Deseja-se Mulher e S.O.S., textos produzidos entre 1928 e 1929, compõem no seu conjunto aquilo a que Almada chamou "tragédia da unidade". Esta designação taxinómica da responsabilidade do autor atesta a mencionada intencionalidade genérica, bem como a vontade de controlar e de impor uma escolha classificatória ao nível do paratextual.

É de notar que foram escritas no momento onde predomina a forma curta e aforístico-alegórica, factores importantes na economia de produção de Almada. Esta vai progressivamente abandonando a ordem e ordenação narrativa "canónica" para assumir uma expressividade na qual se vai passando de uma narratividade para uma dramaticidade. O deslizar de uma ordem a outra não produz qualquer ruptura, uma vez que, como Kate Hamburger o demonstrou, entre ambas existe uma profunda relação que permite a passagem de uma à outra. À medida que Almada se desprende do narrativo, ocupa-se do teatral, a fim de exprimir a mensagem, cerne da sua produção. A voz torna-se activa e dialogante, prescindindo-se de todas as contextualizações espácio-temporais explícitas no corpo do texto, dando origem a um dizer da ordem do dramático. A voz é actuação, acção, presença, representação, isto é, performance.

É também de realçar que se escolheu uma designação genérica tradicional, da qual não está ausente a crescente preocupação relativa ao cânone e à componente esotérica, particularmente vigentes nas peças escritas a partir do final dos anos 40, onde paira a influência do humanismo sartreano. O cume desse processo encontra-se em Aqui Cáucaso, escrito em 1965, que se relaciona hipertextualmente com "Prometeu, Ensaio Espiritual da Europa", de 1935.

O Público em Cena, escrito no início dos anos 30, manifesta a influência de Pirandello, enquanto que os textos do final dos anos 20 estão marcados por Vitrac.

- Lírico

A produção ligada a este núcleo discursivo apresenta 45 títulos e um livro anunciado em 1935, Mais Vale a Vida que a Existência, de que fariam parte, como se aventou, numerosos inéditos sem data. Nele predominam os poemas curtos, inúmeros fragmentos e quatro textos com mais que uma versão: "Litoral", "Histoire...", "El Cazador", "Rosa dos Ventos", textos de escrita intermitente, "As Quatro Manhãs" e "Presença", e textos onde há práticas de tipo poliglótico: "Mima Fataxa", "Os Ingleses fumam Cachimbo", textos em francês, "Celle...", "Histoire...", "Mon Oreiller" e "La Lettre".

As Obras Completas da Editorial Estampa, cuja edição é póstuma, apresenta 14 textos inéditos, enquanto que a reedição, a cargo da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, publica mais 11 textos inéditos.

O livro anunciado Mais Vale a Vida que a Existência actualiza relativamente a este género a dimensão do conceptual, como se focou.

Sendo o lírico a forma privilegiada da expressão do eu, é natural que este seja o género mais cultivado em

termos numéricos, factor para o qual concorre a tendência para a forma curta, bem como o teor fragmentário. Almada tê-la-á cultivado até ao fim da vida, produzindo textos em que voz poética se encontra depurada quase ao máximo, sendo pura expressão de um eu universal e contemplativo. Este movimento culmina no poema "Presença".

É também de realçar o recuperar de uma forma fixa da poética clássica, a ode, actualizada ao longo da produção de Almada de modo radicalmente diferente. "A Cena do Ódio" constitui um exemplo máximo de subversão e transformação, o fragmento de "Celle...", "Ode Moderne à la Jeunesse", instaura uma situação de simplificação fortemente marcada pela temática vanguardista, e a primeira parte da "Histoire du Portugal par Coeur" uma desconstrução pela via da multiplicação; por sua vez, a "Ode a Fernando Pessoa" actualiza a forma canónica numa acepção de modernidade.

Verifica-se ainda uma grande hibridização, constituindo este género aquele em que as contaminações são mais evidentes:

Narrativo - Poemas em prosa, "Menino de Olhos de Gigante", "O Caçador" e "El Cazador". Curiosamente, Almada intitula "Contos Pequeníssimos" poemas breves, manifestando, assim, de novo, uma atitude taxinómica que se assume em subversão da designação tradicional.

Dramático - O maior exemplo desta contaminação constitui "A Cena do Ódio", texto onde o lírico, pela via da imprecação, se torna plenamente dramático. Este longo texto, monólogo, erige-se em provocatória prédica contra a sociedade, instaurando uma performance que recupera um cariz profético apocalíptico. A discursividade iconoclasta reactualiza a função mágica da palavra, mediante as sucessivas figurações e posturas de uma subjectividade andrógina, cósmica, que se autodiviniza.

"As Três Conversas da Fonte com o Luar" constituem um outro exemplo deste tipo de hibridização.

Gnómico - Trata-se de uma contaminação quase universal a partir de "Histoire du Portugal par Coeur", que se torna prioritária com A Invenção do Dia Claro, obra verdadeiramente parabólica. Este texto, autêntica chave de leitura, marca a plena maturação da busca da Ingenuidade, o equilíbrio expressivo que dá conta da transmutação iniciática. Ele é, pois, uma efabulação fragmentária de um princípio de sabedoria.

"Presença" manifesta a apoteose do eu na sua evolução máxima, cuja postura é aqui a de um profeta-asceta. A acção da palavra é plenamente contemplativa dos arcanos, do cânone dessa unidade que anula todas as manifestações parcelares.

O gnómico reveste tanto temáticas ligadas à ficção do eu como o conjunto de reflexões esotéricas, prioritárias a partir dos anos 30 na lírica de Almada. Estas duas vertentes fusionam-se, como o comprova o poema autobiográfico de teor sibilino, "De 1 a 65", inédito até 1985 e sem data de escrita.

Verifica-se que, no genérico da forma lírica, não há propriamente oposição, mas sim uma dimensão dialéctica operando por sínteses sucessivas.

- Gnómico

Componente metatextual e textual importantíssima na performance de Almada Negreiros, atravessa a sua produção de um modo sistemático. Dela consta, no Apêndice, uma listagem de 54 títulos que está longe de ser exaustiva. Abrangendo textos do tipo:

. Combate

"Manifesto Anti-Dantas..." e "Ultimatum...", e de polémica, como "Um Ponto no i do Futurismo". Estes dois tipos de texto compõem uma dimensão militante, típica não só da postura do Almada vanguardista, como de Almada na totalidade da sua acção-actuação artística.

. Ensaio

"Elogio da Ingenuidade..." e "Poesia é Criação", exemplos de textos submetidos a uma anterior apresentação-representação, isto é, uma performance.

. Especulação

Ver

Combinatória complexa que se materializa e se articula com todas as outras dimensões da produção, performance, lírica, narrativa, drama, a especulação dissemina-se na textualidade global.

"Presença" e A Invenção... documentam esta situação relativamente à componente lírica, A Engomadeira e Nome de Guerra relativamente à narrativa, bem como "O Kagado", "O Dinheiro", "O Diamante" e "A Galinha Preta...", O Mito de Psique e Aqui Cáucaso respeitante à dramática.

Esta dimensão é oblíqua e apenas insinuada na novela acima citada, enquanto que, no romance, constitui uma componente textual plena e enquadrante. Ligado à e patenteada pela ânsia de descoberta que o experimentalismo vanguardista evidencia, o gnómico constitui o tipo de género onde o metatextual se insinua. Instaura-se como uma vertente na qual o teórico, enquanto questionar da arte e do ser, se corporiza. Desde o relatar "do segredo do génio intransmissível", presente no K4,..., aos artigos do

Diário de Lisboa e A Invenção..., o exercício da palavra volve-se inquirição, reflexão.

Pode-se aventar a hipótese de que a produção de Almada revela uma procura que culmina numa iniciação conducente a uma gnose. Esta evolução é nítida e, depois de 1925, adquire uma característica que está ligada à rarefacção da escrita instauradora de uma depuração. O gnómico combina e confina a teoria com a praxis, redimensionando-as na performance verbal e do verbal.

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 no seu agenciamento textual, é acto de pensamento e acção. Por isso mesmo, a obra de Almada é a um tempo literatura, iniciação, manifesto, poética, estética, ética.

A textualidade de Almada combina uma intervenção literária com uma intervenção sociológica que por vezes toma o cariz de uma prototeorização. Com efeito, Almada não foi um teórico, mas sim alguém a quem a acção leva à reflexão. Por isso, o gnómico é inerente à sua textualidade, articulando a teoria e a prática.

Emerge o poeta-profeta, o humanista e o filósofo, cuja ânsia de prescrutar os arcanos do universo é textualizada por uma orquestração onde o gnómico permite,

de maneira privilegiada o instaurar do literário como Almada o concebe, um dizer-se - afirmar-se em permanente actuação-reflexão.

A Ingenuidade e sua busca implicam uma construção processual de âmbito totalizante perseguida através de práticas, performances intersemióticas, dialécticas consignando uma experiência de conhecimento vivo e vivido.

3.3. O fio de Ariana; o corpus-opus: simulacro

As já referidas características do campo objectal na sua materialidade: quantidade e complexidade, acrescidas da dificuldade em lhe delimitar a extensão com precisão, tornam necessário o estabelecimento de um objecto de trabalho específico, o corpus.

> "Dado que existe uma unidade na multiplicidade de sua actividade artística, sensível na categoria poética de cada uma delas, julgamos possível apreender pela parte o que caracteriza o todo, na medida em que os elementos das demais partes sejam postos em relação quer com o todo, quer com a parte privilegiada para a análise"[208].

Uma vez que o que se pretende não é uma descrição exaustiva de todas as obras, mas antes aceder ao conhecimento da sistematicidade que as gera, as suporta e as conduz, a restrição, verdadeiro corte epistemológico, não é aleatória, mas tão só necessária, na medida em que constitui "uma reprodução", modelo reduzido da totalidade, um simulacro, fragmento fiel à unidade e à singularidade da produção intersemiótica.

Atendendo a tais características reuniu-se um conjunto de textos cuja importância é notória, pelos seus elementos constitutivos e combinatória, de modo a produzir um todo condensado e coerente que dê conta de modo correcto, não só das realizações em concreto, nos seus vários níveis, como dos modelos, dos princípios orquestrantes, dos horizontes arquitextuais e da processualidade combinatória que delas advém, sem, no entanto, seguir ou extrair todas as derivações delas decorrentes.

Assim, a reflexão, sempre na senda de uma interpretação visando um aprofundar da leitura, ocupar-se-á apenas da análise e confronto dos textos a citar de seguida, recorrendo-se, sempre que necessário, a outros, literários ou não. O corpus é, então, uma unidade funcional, porque sistema de relações, oferecendo uma óptica não redutora, se bem que reduzida.

A Cena do Ódio

Notas

1. G. Apollinaire - Cit. por W. Hess - Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna, Lisboa, Livros do Brasil, s/d , p.107.
2. Jorge de Brito Soares - Os Contos de Almada Negreiros, Diss., Paris, 1982, p.IV.
3. Cf. Agustina Bessa-Luís - Longos Dias Tem Cem Anos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p.38.
4. Aucione T. Agostinho - Almada, o Cânone e Começar, Diss., S.Paulo, 1985, p.8.
5. Id., ibid., p.35.
6. Id., ibid., p.8.
7. Ana M.M.Gonzalez - Almada Negreiros em Busca da Espacialização, Diss., S. Paulo, 1981, p.13.
8. Carlos d'Alge - A Experiência Futurista e a Geração de Orpheu, Lisboa, ICALP, 1989, p.176.
9. Id., ibid., p.176.
10. António Quadros - O Primeiro Modernismo Português, Vanguarda e Tradição, Lisboa, Europa-América, 1989, p.293.
11. Ana M.M. Gonzalez - Op.cit., p.13.
12. Cf. Maria José Almada Negreiros - Conversas com Sarah Affonso, Lisboa, O Jornal, 1985, p.51.
13. Cf. o Editorial do Jornal da Exposição, nº2, Lisboa, 1983; Eduardo Lourenço - "Almada Mito e os Mitos de Almada", in Catálogo da Exposição dos Anos 40, Lisboa , Fundação Calouste Gulbenkian, pp.45-47.
14. António Quadros - Op.cit., p.55.
15. Conceito-chave na obra de Almada, que se actualiza por intermédio da formulação autor, íntimo pessoal, redutíveis ao eu e por ele articuláveis.
16. António Ferro - cit. por António Quadros - Op.cit., p.129.
17. Este estudo ocupar-se-á apenas do Almada produtor de literatura moderna.
18. Thomas Crow - "Modernisme et Culture de Masse dans les Audiovisuels", Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Paris, nº19/20, 1987, p.20.
19. Van Gogh - Cit. por W. Hess - Op.cit., p.45.
20. Delaunay - Cit. por W. Hess - Op.cit., p.131.
21. Id., ibid., p.15.
22. Id., ibid., p.15.
23. G. Genette - Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982, p.10.
24. W. Hess - Op.cit., p.15.
25. Cézanne - Cit. por W. Hess, Op.cit., p.26.

26. Alberto Pimenta - "Almada Negreiros e a Medicina das Cores", Colóquio/Letras, nº79, 1984, p.24.
27. W. Hess - Op.cit., p.100.
28. G.C. Argan - Cit. por Renato Fusco - A História da Arte Contemporânea, Lisboa, Presença, 1988, p.302.
29. R. Fusco - Op.cit., p.31.
30. Dorfles - Cit. por R. Fusco - Op.cit., p.356.
31. W.Hess - Op.cit., p.178.
32. H.Sedmayr - A Revolução da Arte Moderna, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.130.
33. Id., ibid., p.130.
34. Marcel Raymond - De Baudelaire au Surréalisme, Paris, José Corti, 1963, p.22.
35. W. Hess - Op.cit., p.203.
36. Matisse - Cit. por W.Hess - Op.cit., p.72.
37. Beckmann - Cit. por W: Hess - Op.cit., p.209.
38. W.Hess - Op.cit., p.175.
39. B.Oliva - Cit. por R.Fusco - Op.cit., p.359.
40. Mondrian - Cit. por W.Hess - Op.cit., p.193.
41. M. Collmob - "La Tradition Moderne", Cahiers du Musée National d'Art Moderne, nº19/20, 1987, pp.52-59.
42. Schelling - Cit. por H.Sedmayr - Op.cit., p.178/9.
43. David Mourão Ferreira - "Almada Negreiros", in Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, vol.1, Lisboa, Verbo, 1963, col.1346.
44. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.VI, Lisboa, Estampa, 1971, p.137.
45. H. Sedmayr - Op.cit., p.14.
46. Jorge de Sena - "Almada Negreiros Poeta", Nova Renascença, nº7, 1982, p.234.
47. Id., ibid., p.235.
48. W. Hess - Op.cit., p.157.
49. H. Sedmayr - Op.cit., p.88.
50. Cf. Apêndice I e Bibliografia.
51. Cf. Apêndice II.
52. Jorge de Brito Soares - Op.cit., p.XV.
53. Ernesto de Sousa - cit. por Carlos d'Alge - Op.cit., p.176.
54. Cf. J.L. Borges - "Pierre Ménard, Autor do Quixote", in Ficções, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, pp.45-56.
55. Cf. Manifesto da Exposição..., Manifesto Anti-Dantas..., "Litoral", K4,..., A Engomadeira.
56. G.Genette - Op.cit., p.7.
57. J.M. Schaeffer - Qu'est-ce qu'un Genre Littéraire?, Paris, Seuil, 1989, p.162.
58. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.I, Lisboa, Estampa, 1970, p.36.
59. G.Genette - Op.cit., pp.9/10.
60. Cf. Apêndice II.
61. Carlos d'Alge - Op.cit., p.126.
62. W. Hess - Op.cit., p.108.
63. Cf. Sarah Affonso, cit. por M.J.Almada Negreiros Op.cit., p.102.

64. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.38.
65. Jorge de Brito Soares - Op.cit., p.VI.
66. Almada Negreiros - Ver, Lisboa, Arcádia, 1982, p.87.
67. Id. - Obras Completas, vol.VI, Estampa, 1972, p.63.
68. Cf. J.M. Schaeffer - Op.cit., p.69.
69. W. Hess - Op.cit., pp.16/7.
70. Id., ibid., p.14.
71. Examinando a tábua bibliográfica de A Invenção do Dia Claro, onde este fragmento se encontra, não se consegue saber ao certo se se trata de um único título ou de vários.
72. Texto autobiográfico, publicado em 1959, embora seja dado como inédito nas Obras Completas.
73. *Data provável de escrita: princípio dos anos 30.
74. Texto autobiográfico.
75. Data provável de escrita: princípio dos anos 40.
76. Este título surge anunciado como livro.
77. Processo construtivo particularmente importante no agenciamento da transtextualidade, vigente de um modo nítido na dimensão hipertextual, o conceito aqui empregue aponta genericamente para a marca transformativa quase ininterrupta, inerente ao trabalho de escrita de Almada.
78. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.I, Estampa, p.55.
79. Cf. Apêndice I.
80. G.Genette - Op.cit., p.11.
81. Cf. Apêndice II.
82. Cf. I.A. Magalhães - "Mima Fataxa em dois Tempos", in Colóquio/Letras, nº95, 1987, p.49.
83. J.G. Simões - Vida e Obra de Fernando Pessoa, Lisboa, D.Quixote, 1981, p.180.
84. Cf. Apêndice II.
85. G.Genette - Op.cit., p.11.
86. Jorge de Sena - Op.cit., p.226.
87. G.Genette - Op.cit., p.8.
88. Cf. Apêndice II, I) POESIA.
89. Cf. Duílio Colombini - Arte e Vida no Teatro de Almada Negreiros, Diss., S. Paulo, 1976, p.15.
90. G:Genette - Op.cit., p.323.
91. Cf. Maria Aliete Galhoz - "À Margem das Obras Completas de Almada Negreiros", Colóquio/Letras, nº3, 1971, pp.97-99, classifica este texto como poema dramático, estabelecendo um elo de ligação com a obra de Pessoa.
92. Este tipo de variância é da lavra de Almada.
93. Este texto não é da responsabilidade de Almada, mas sim da edição das Obras Completas.
94. Cf. nota anterior.
95. António Quadros - Op.cit., p.292.
96. António Quadros - Op.cit., p.292.
97. Hernâni Cidade - "Almada Negreiros há meio século", in Colóquio nº60, Outubro 1970, p.29.

98. Maria Manuela Ferraz - José de Almada Negreiros - Sua Posição Histórico-Literária, Diss., Coimbra, 1967, p.89.

99. Fernando Pessoa - Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, p.110.

100. Paulo Ferreira - Correspondance de Quatre Artistes Portugais, Paris, P.U.F., 1981 , p.94.

101. Ana M.M. González - Op.cit., p.14.

102. Alberto Pimenta - Op.cit., p.28.

103. Id., ibid., p.24.

104. G. Genette - Op.cit., p.328.

105. Cf. I.A. Magalhães - Op.cit., pp.50/1.

106. Cf. Antes de Começar e "Histoire...".

107. A produção pictórica cultiva também este tema, havendo retratos e desenhos de prostitutas.

108. Almada Negreiros - "Os Bailados Russos em Lisboa", in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1981, p.1.

109. Ernest Hello - citado por Almada em epígrafe a "Elogio da Ingenuidade", Obras Completas, vol.V, Estampa, p.115.

110. Jorge de Sena - Op.cit., p.232.

111. Id., ibid., p.135.

112. Almada Negreiros - in J.A.França, Epígrafe a Almada, o Português sem Mestre, Lisboa, Estúdios Cor, 1974.

113. Almada Negreiros - "Ultimatum...", Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.35.

114. Cf. o inquérito de Boavida Portugal, que se converteu em polémica antisaudosista.

115. António Quadros - Op.cit., p.37.

116. Id., ibid., p.38.

117. Cf. Eh! Real, Ed. facsimilada, Lisboa, Ed.Contexto, 1983.

118. Fernando Pessoa - "Os três Tipos de Nacionalismo", Páginas de Pensamento Político, Lisboa, Livros de Bolso Europa-América, 1987, p.98.

119. António Quadros - Op.cit., p.234.

120. P. Ferreira - Op.cit., p.108.

121. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.I, Estampa, p.53.

122. Id. - Obras Completas, vol.IV, Estampa p.50.

123. Almada Negreiros - "Manifesto à Exposição de Amadeo de Souza Cardoso", Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.28.

124. Id. - "Ultimatum...", ibid., p.35.

125. Id. - "Um Aniversário Orpheu", Obras Completas, vol.V, Estampa, p.24.

126. António Quadros - Op.cit., p.125.

127. Id., ibid., p.38.

128. José A. França - Cit. por Colombini - Op.cit., p.16.

129. Almada Negreiros - "Ultimatum...", Obras Completas, vol.VI, Estampa,p.31.

130. Carlos d'Alge - Op.cit., p.127.

131. Almada Negreiros - Entrevista a Revista Portuguesa, nº3, 1923.
132. E.M. Melo e Castro - As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Séc.XX, Lisboa, ICALP, 1980, p.45.
133. Almada Negreiros - Obras Completas, vol. IV, Estampa, p.192.
134. Id., ibid., p.190.
135. N. Correia - "Almada, Arqueólogo do Futuro", Jornal do Fundão, 28/4/63, p.2.
136. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.VI, p.22.
137. R. Girard - Mensonge Romantique et Vérité Romanesque, Paris, Seghers, p.304.
138. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.224.
139. Cf. G. Genette - Op.cit., p.10.
140. Cf. J.-M. Schaeffer - Op.cit., p.177.
141. Cf. Apêndice II, I) POESIA.
142. Carlos d'Alge - Op.cit., p.177.
143. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.III, Lisboa, INCM, 1988, p.26.
144. Processo típico da vanguarda pictural, destinado a produzir uma ruptura sequencial através da justaposição de elementos heteróclitos e, por vezes, exteriores ao objecto pictórico, encarado como captação do real bruto.
145. M. Tânger - "Orpheu", Revista da Casa das Beiras, Rio de Janeiro, Abril/Junho 1969, p.24.
146. Id., ibid., p.24.
147. Id., ibid., p.24.
148. Id., ibid., p.24.
149. Id., ibid., p.24.
150. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.54.
151. H. Sedmayr - Op.cit., p.130.
152. M. Tânger - Op.cit., p.24.
153. Id., ibid., p.24.
154. Formulação retirada do poema autobiográfico "As quatro Manhãs", Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.53.
155. Título de um fragmento de A Invenção do Dia Claro.
156. Cf. "Manifesto Anti-Dantas...".
157. Cf. "Litoral".
158. Cf. "Mima Fataxa".
159. Cf. "Textos de Intervenção".
160. Cit. por J.A.França - Almada, o Português sem Mestre, Lisboa, Estúdios Cor, 1974.
161. W. Hess - Op.cit., p.135.
162. Id., ibid., p.132.
163. Cf. "Ultimatum...", Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.38.
164. Id., ibid., p.31.
165. H. Sedmayr - Op.cit., p.160.
166. Fernando Pessoa - Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, p.155.

167. Id. - Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes Rodrigues.
168. Nuno Júdice - A Era de Orpheu, Lisboa, Teorema, 1986, p.43.
169. J. Gaspar Simões - Retratos de Poetas que Conheci, Porto, Brasília Editora, 1974, p.43.
170. Fernando Pessoa - Textos de Crítica e Intervenção, Lisboa, Ática, 1980, pp.49/50.
171. Almada Negreiros - Cit. por P. Ferreira - Op.cit., pp.106/7.
172. W. Hess - Op.cit., p.136.
173. Id., ibid., p.101.
174. Id., ibid., p.97.
175. R. Girard - Op.cit., p.310.
176. Marinetti - Cit. por W.Hess - Op.cit., p.137.
177. Id., ibid., p.312.
178. Cf. I.A. Magalhães - Op.cit., p.52.
179. W.Hess - Op.cit., p.28.
180. J.A. França - Amadeo e Almada, p.208.
181. Dorfles - Cit. por R.Fusco - Op.cit., p.359.
182. B.Oliva - Cit. por R.Fusco - Op.cit., p.359.
183. J.A. França - Almada, Lisboa, Artis, 1967, p.28.
184. H. Sedmayr - Op.cit., p.107.
185. J.-M. Schaeffer - Op.cit., p.131.
186. Id., ibid., p.63.
187. N. Frye - Cit. por J.-M. Scheaffer - Op.cit., p.73.
188. J.-M. Schaeffer - Op.cit., p.149.
189. Id., ibid., p.71.
190. Id., ibid., p.122.
191. Id., ibid., p.120.
192. Id., ibid., p.169.
193. Id., ibid., p.75.
194. T. Todorov - Cit. por J.-M. Schaeffer - Op.cit., p.72.
195. Id., ibid., p.149.
196. Id., ibid., p.135.
197. Cf. Apêndice II.
198. "Saltimbancos: De um outro Texto, outra Leitura", Actas do Primeiro Simpósio Interdisciplinar de Estudos Portugueses, Lisboa, Universidade Nova, 1985.
199. R. Barthes - "Rhétorique Moderne, Rhétorique Ancienne", in Communications, nº 16, p.34.
200. Vd. Apêndice II - 4) PROSA NÃO LITERÁRIA.
201. G.Genette - Op.cit., p.257.
202. J.-M. Schaeffer - Op.cit., p.148.
203. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.V, Estampa, p.18.
204. Cf.Apêndice II - 2) PROSA LITERÁRIA.
205. J.-M. Schaeffer - Op.cit., p. 96.
206. Aristóteles - Cit. por M.-P. Berranger - Dépaysement de l'Aphorisme, Paris, José Corti, 1988, p.16.
207. Cf. Apêndice II - III) TEATRO.
208. Duílio Colombini - Op.cit. p.8.

II. DO ORPHEU AO ORFISMO

1. GESTOS DE DIÓNISOS; METAMORFOSES

1.1. Orpheu

Orpheu constitui, dada a importância da revista e daqueles que lhe deram corpo, um momento-cume de um lento processo de manifestações de ordem vária cuja súmula consiste no chamado modernismo português, nas suas tentativas e esforços de instaurar uma expressão artística específica. Esta designação recobre, ou pode recobrir tanto a publicação como "os de Orpheu", isto é, o agrupamento como a geração responsável pelo eclodir do modernismo.

> "Le modernisme portugais n'est pas(...)un mouvement qui se définit comme tel: c'est plutôt une étiquette analogique posée a posteriori par la critique sur un certain nombre d'artistes qui travaillent contemporainement dans une direction analogue et obtiennent chacun de leur côté des résultats semblables"[1].

O que aqui se referirá segundo este nome é sobretudo a dialéctica comunicacional que lhe está na origem. Conjunto verdadeiramente relacional de individualidades radicalmente diferentes mas apostadas na busca de uma autenticidade artística vislumbrada de maneira semelhante,

instaura, por isso mesmo, um modo específico no cultivar do literário.

Radicado "numa mesma não identidade"[2], porque consciente de que "estava desabitada a cabeça de Portugal"[3], erige-se assim uma postura actuante: "Orpheu era a consequência fatal de certos portugueses se terem afastado de outros portugueses, ligados entre si pela mesma confiança numa elite portuguesa"[4] que se sabia, se queria, se proclamava marginal face ao statu quo reinante, invocando um ideal artístico aristocrático[5]. Por isso mesmo, Orpheu é um modo, uma postura de dimensões e características específicas.

Sendo Orpheu, não um grupo mas um agrupamento, isento de manifesto no sentido tradicional mas manifestação plena, constrói ao nível da escrita essa ponte-elo de ligação para um futuro sonhado como triunfo poético, redenção civilizacional.

As linhas mestras da globalidade das pesquisas, que no seu conjunto formam o modernismo, são em grande parte fortemente influenciadas pela actuação poética e teorizadora de Fernando Pessoa. De facto, e não esquecendo o contributo de uma série de poetas e intelectuais, a ele ligados de modo mais directo ou não, a grande figura que domina a componente teórica a ela inerente, é o citado poeta[6].

Assim se intenta aceder a uma literatura outra, dando corpo a um específico cultivar da palavra poética, cujo símbolo profetizado por Pessoa em 1912, é um super Camões, figura literária onde as marcas do actual se enraizam em fonte mítica, pelo redimensionar de lírica, épica e drama.

Esta designação atesta não só uma atitude crítica face ao culto oficial de Camões explorado pelo republicanismo, como lhe imprime uma dimensão superlativa marcada pela cosmovisão nietzscheana[7]. O tipo de subjectividade da linguagem que destas condicionantes emerge é assumidamente uma busca de expressão singular e original pautada pela assunção da experimentação da materialidade verbal destinada a originar uma entidade poética de teor moderno e concomitantemente uma praxis poética, uma teorização. A tal componente se liga um trabalho visando produzir um afastamento, um estranhamento, quiçá uma ruptura relativamente às formas de expressão canonizadas num passado recente, fortemente marcado por uma produção em larga medida epigonal.

A ambição de instaurar uma arte moderna de facto, realmente operante face ao marasmo dos estereótipos da literatura finissecular que o saudosismo debalde tentara renovar, visto ter apenas trabalhado o nível ideológico e não o formal, revelando a impossibilidade de a ultrapassar, dá origem à procura de um outro cultivar do poético.

Tal projecto patenteia uma tríplice ambição da geração apostada no instaurar do moderno: a de produzir uma literatura em sintonia com os movimentos renovadores que se faziam sentir no exterior, a de promover a eclosão de identidades, de subjectividades poéticas originais e actuantes e, por intermédio destas duas vertentes, dar cumprimento a uma autêntica revolução cultural de âmbito vincadamente nacional[8], ambicionando o reencontro da vanguarda e da tradição.

> "A vanguarda portuguesa foi a única de todas as vanguardas europeias, que ulteriormente reencontra a tradição, no sentido ultra-religioso do termo."[9].

A vanguarda foi no Orpheu mais uma atribuição vinda do exterior, da recepção, do que uma marca de inerência, pelo menos enquanto factor exclusivo. Os signos de vanguarda pelo Orpheu veiculados, sobretudo paulicos e próximos daquilo que uma certa vulgata do futurismo fazia circular, provocaram no público, e em grande parte pela influência da crítica, um impacto onde se insinua um dado teor de escândalo que o converte em vanguarda, não tanto de facto mas sobretudo de efeito.

Sabe-se que o Orpheu e alguns dos "ismos", correntes de inovação-renovação, nomeadamente os dois primeiros, resultam da estreita convivência entre Pessoa e Sá Carneiro. Ambos, a seu modo particular e distinto, dão

corpo a uma ruptura gerada por um "excesso" dos procedimentos usados, isto é, uma transformação operada no interior dos sistemas vigentes. Dentro desta vertente ligada ao explorar do "excesso",[10] equacionada num experimentalismo no qual se inscreve um cunho lúdico, instala-se uma componente paródica[11] veiculada através de situações de pastiche face à poética decadentista-simbolista, e à temática nela glosada, que estão na origem de certos vectores do Paulismo e, por complexificação e gradação ascendente, originam o Interseccionismo[12].

Os atributos e procedimentos da poesia saudosista, são empregues para provocar uma desconstrução paradoxal da sintaxe e da semântica usuais, isto é uma decomposição das estruturas vigentes, visando-se uma "emocionalização da ideia" e a "racionalização da emoção" pelo trabalhar aquilo a que o já citado poeta chamou a "sensação", "base da arte". Tal pesquisa intentava a obtenção daquilo que o mesmo poeta considerava "a consciência da sensação", o que implica uma atitude subjectivista e abstractizante. Pessoa, adoptando uma postura de intersecções sucessivas, visando uma síntese, procura obter uma expressão não mimética, isto é, segundo as suas palavras "desrealizada". Mais tarde, esta ruptura com o princípio de mimese surgirá teorizada, pela pena de Campos, a partir do conceito de força, tomado como substituto do de beleza, componente universal de uma "estética não aristotélica".

A pouco e pouco, a busca pessoana redunda no teorizar de um movimento sui generis, o sensacionismo, que se antevê como a resultante dialéctica de todas as aquisições pós-simbolistas e vanguardistas; por isso, Pessoa o definia possuidor de uma capacidade de "catalisar" todas as correntes e tendências, na medida em que, à partida, não excluía nenhuma. Trata-se então de um ismo cuja marca principal é a da abertura dialéctica.

Lentamente se vai construindo uma subjectividade, entidade de linguagem, manipuladora de códigos múltiplos, agente e produto da escrita. Nesta busca experimentalizante o pólo visual toma particular importância, constituindo a plasticidade uma característica deste tipo de produção; Pessoa definia o artista moderno como um "visual estético". Um dos processos-cume desta situação liga-se à "invenção do autor" que a pouco e pouco se instala, pela via do sonho e da palavra e sobretudo pela combinatória de ambas, na senda de uma dada materialidade verbal. Assim surgem um poeta eslavo pela parte de Sá Carneiro, autor fictício do poema "Além", publicado em <u>De Teatro,</u> a heteronímia, "sistema de autores de ficção"[13] onde se verifica uma "simultaneidade de poesia e do autor pelo mesmo gesto poético construído"[14] no caso de Pessoa e o pseudónimo de Cortes Rodrigues, "anónimo ou anónima que diz chamar-se Violante de Cysneiros", produtor de poemas publicados em <u>Orpheu 2</u>.

O sensacionismo constitui o momento-cume do trabalho pessoano, de que o expoente máximo em termos de circulação social é Orpheu, embora na revista a produção sensacionista se circunscreva às duas grandes odes de Campos e a "A Cena do Ódio", destinada a Orpheu 3. Síntese dos "ismos" anteriores e base, na sua forma integral, da heteronímia, permite a Fernando Pessoa não só equacionar a problemática fundamental da literatura contemporânea, mas também redimensionar toda a sua produção até cerca de 1916.

A corrente acabada de mencionar, dotada de forte plasticidade, de uma maleabilidade tida como dinamismo, possibilita articular numa postura amplificante todas as experiências heteróclitas a que Pessoa, sucessivamente, se foi submetendo, e em simultâneo justifica de modo coerente toda a questão heteronímica, fundamental no seu processo de escrita.

Há no sensacionismo uma marca de diálogo, por vezes assumido, por vezes recalcado, com o âmago do futurismo marinettiano, ao mesmo tempo que "signos" desse movimento são adoptados; a temática anti-passadista, o dinamismo, o vitalismo, mas sobretudo "a libertação da palavra", aliada à exploração exuberante do grafemático, do rítmico, a fim de "abrir novas pistas de exploração e de criação"[15], nelas implícitas, latentes.

A vontade de ruptura assumida é concomitante a uma atitude englobante que visa instaurar uma continuidade, mediante a síntese, com o pós-simbolismo[16]. A postura moderna e, em certos momentos, "vanguardizante", é, pois, a resultante de uma leitura crítica dos movimentos mais recentes. Conjuntura ecléctica que, pela subversão irónica, se converte em entidade dialéctica na qual a vanguarda de imediato se volve modernidade. O cunho de Orpheu só podia ser a modernidade que, segundo Almada, "nasce vanguarda", na medida em que

> "traz em si uma proposta revolucionária que entra não só em choque com os padrões aceites e assimilados como propõe meios de expressão para a modificação desses mesmos padrões. Ela assume uma postura ideológica oferecendo à sociedade uma possibilidade de mudança através de uma nova visão das coisas e a utilização de uma nova linguagem"[17].

Assim se vai formando aquilo a que se pode chamar, de uma maneira muito lata, a "encenação" modernista, postura artístico-literária sentida como essencialmente dramática, e por vezes performativa. Orpheu é em si mesmo uma ficção-acção, um projecto cultural cuja marca é uma assumida distância face à Águia e ao Integralismo. Erigindo-se "vanguarda da modernidade"[18], não lhe é alheia uma certa, e organizada, componente de provocação, um escândalo "premeditado, forçoso, decidido, à Cristo"[19],

destinado a neutralizar, via denúncia, aquilo que o quotidiano, pela aceitação passiva, sancionava: "o escândalo dos vendilhões do templo"[20]. Nesta terapia onde a agitação é uma forma de catarse, duas figuras ocupam papel relevante: Álvaro de Campos e Almada.

Heterónimo nem sempre sensacionista, em si mesmo mutante, Álvaro de Campos, produz textos nitidamente marcados por uma expressividade e cosmovisão modernas, embora se proclame herdeiro de uma tradição poética anglo-saxónica da qual emerge de modo nítido a figura tutelar de Whitman. As duas odes publicadas no Orpheu atestam não só a riqueza e o virtual poético que a dita corrente pode instaurar como se assumem enquanto repensar crítico-criativo da tradição, mediante uma textualidade radicada numa ordem lírico-dramática.

Almada, por sua vez, rapidamente absorve muitos dos conceitos debatidos entre "os de Orpheu", entrando em sintonia directa, mas vincadamente pessoal, com as linhas de força que norteavam o projecto modernista global. Tendo plena consciência da negatividade reinante que a todo o momento denunciou, "Em Portugal o caso é outro. Não há nada. É preciso inventar o próprio meio da arte."[21], assume-se "apóstolo das formas novas"[22], cultivando as várias escolas poéticas surgidas da mão-mente de Pessoa, que mais tarde designará "série infindável de ismos"[23]. A gradual passagem, marcada embora por saltos qualitativos nítidos, do paulismo ao interseccionismo, e deste ao

sensacionismo, permite a uma subjectividade em buliçosa busca de si mesmo encontrar o método-meio da construção da identidade poética. Para atingir essa plena presença criativa, essa voz que se buscava de modo diverso, urgia, mas uma acção radical, verdadeiramente instauradora. Segundo Almada, todas as experiências compartilhadas com os de Orpheu, e particularmente entre ele e Pessoa, tinham uma única finalidade: "Apresentavamo-nos para poetas(...)bebíamos já ambos o inebriante veneno de não pertencermos a nada e sermos cá"[24].

Almada cultivou mais ou menos a sério o paulismo, espécie de mutação especificante do decadentismo, em "Frisos", textos provavelmente reescritos para Orpheu.

> "Malgré son statut d'une graciosité et imagerie frôlant le frivole, d'une élégance de réussite où les nouveautés de style allaient de pair avec un gout mondain de spectacle, de danse, de pantomime de salon(...)Almada collabora à Orpheu en avant sa phase de Orpheu. Des canevas d'imagerie de dessinateur versatile. Pierrot et Colombine, amazones noires, amours craintives, d'autres d'une jeune sensualité toute charnelle, princesse morte, bergère, gitane viennent irrompre dans ses tatônnements d'une voix d'un poète à paroles"[25]

Tendo ensaiado (des)construções interseccionistas (cf. A Engomadeira), abalança-se a entrar em "diálogo" com Campos, produzindo um longuíssimo poema cuja dedicatória "intensa de todos os(...)avatares" é dirigida àquele. Almada cultivou o sensacionismo, o mais vanguardista e singularmente portador da dialéctica componente da modernidade, de todos os ismos pessoanos, antes de se proclamar futurista.

"A Cena do Ódio" assume-se, até no corpo do texto, produção-reivindicação de um membro do recentemente editado Orpheu. De entre toda a geração, apenas ele, e nesse mesmo texto, ousa escrever seguindo os parâmetros da corrente teorizada por Pessoa e praticada por Campos; convém ainda salientar que o sujeito se identifica aqui como poeta sensacionista. A primeira reivindicação ligada a este movimento está ainda obviamente marcada quer pelo projecto do qual emergem Orpheu e o sensacionismo, quer pela apetência plenamente afirmada da totalidade. Com efeito, o

> "sensacionismo não tem limites, nem os do espaço nem os do tempo nem os do eu individual. Ele é, na realidade dos versos, uma viagem na simultaneidade de todos os espaços e de todos os tempos e na instantânea comunicação de todos os indivíduos(...)é uma poética da síntese do físico e do metafísico, do sentir e do pensar, da realidade e do desejo, do interior e do

exterior"[26].

Contrariamente ao que muitas vezes se propõe, o sensacionismo não é apenas uma versão portuguesa do futurismo, mas antes uma corrente específica resultante, não tanto de uma importação de cânones quanto de um diálogo produtivo, de uma dialéctica criativa, com identidade própria. A existência de um futurismo literário português dá-se, com efeito, apenas pela via de Almada que foi futurista mas a seu modo. Campos nunca o foi.

> "Pour Orpheu 3 Almada rendit à Fernando Pessoa(...)une pièce forte, d'avantgarde, futuriste par son but, son brio, son allure et son lexique; la torrentielle explosion poétique de "A Cena..."(...)dans l'économie du volume 'La Scène de la Haine' occupe rien moins que seize pages, lui concédant donc le privilège du génie devant l'haleine et la nouveauté de cette pièce"[27].

Há grandes afinidades estilísticas e temáticas entre as odes de Campos e "A Cena do Ódio", à semelhança daquelas grande complexo de cruzamento de arquitextualidades várias. A ode é nos três textos redimensionada, absorvendo as características de um epos, ao mesmo tempo que reassume a sua origem eminentemente dramática, isto é, que se equaciona enquanto imprecação e se religa à vivência do dionisíaco.

1.2. "A Cena do Ódio"

"A Cena do Ódio" emerge na economia da produção de Almada como um texto fundamental pela importância de que se reveste no funcionamento global da obra em questão. Há nela uma progressão contínua onde a mutação adquire o cariz operatório de método construtivo, autoconstrutivo mesmo.

O próprio Almada, por vezes muito severo acerca de si próprio, mas não isento de ironia, "sofro demasiadamente os efeitos da minha soberba megalomania"[28], não hesitava em descrever longamente este texto a Sonia Delaunay, enquanto que, depois de ter minimamente referido a temática de O Mendes, sentenciou: "C'est encore de la bagatelle"[29]. A consciência de viver um estádio de anterioridade face à verdadeira dimensão do poeta, que o cultivar dos dois ismos atesta, está documentado numa outra carta de Almada dirigida à pintora russa: "La vie que je mène n'est pas la mienne", ou ainda, "mon poème que je vous ai envoyé/n'est pas du tout ce que je veux, mais je l'aime mon cousin[30].

Este é o texto que confere a Almada foros de cidadania literária, pelo qual ele emerge poeta de pleno direito. O poema gera uma ruptura, um ponto decisivo na sua produção primeira, encerrando definitivamente o pendor paúlico da construtibilidade de "Frisos". Esta situação é documentável através do confronto das opiniões de Pessoa,

que a partir daí considera "homem de génio absoluto, uma das grandes sensibilidades da literatura moderna"[31]. Até então Almada apenas tinha direito a que lhe fosse reconhecido "talento", "agilidade" e "espontaneidade"[32].

Com efeito, numa obra destinada a evocar Orpheu, Almada fala num modo de ser-actuar que ele chama: "à maneira de poeta"[33], explicando de seguida esta formulação como estando ligada à capacidade de "tirar de si". É, pois, por intermédio deste texto que Almada atinge esta capacidade. A assinatura nele patente atesta a plena consciência da aquisição de uma certa mestria na escrita, de um domínio dos processos e da funcionalidade literária. Talvez por isso mesmo muitos dos textos anunciados não tenham sido publicados, dado que a escrita daquele como que os anularia em termos operatórios. Provavelmente eis a razão que obrigou à reescrita de A Engomadeira. Em 1917, Almada proclamará no "Ultimatum...": "Eu resolvo com a minha existÊncia o significado actual da palavra poeta com toda a intensidade do privilégio."

Em tudo quanto foi produzido na fase vanguardista, o experimentalismo sonoro, gráfico e técnico-formal (ao nível das estruturas taxinómicas, das posturas discursivas, da sintaxe) está na origem da processualidade existente em todos os textos, excepto em "Frisos" e "Rondel do Alentejo". Curiosamente, Almada distanciava-se, já em 1/2/16, deste texto datado de 1913, facto que justifica a posterior reescrita, como atesta: "Cette

'Ronda Alentejana' qui va avec cette lettre n'est pas encore le dernier cri, c'est tout simplement ma cousine"[34]; com efeito, neste texto se produz um singular glosa de um lirismo de cepa simbolista onde se mescla uma certa temática nacional e popular que se liga, por um lado aos neo-garrettianos, por outro aos integralistas.

Na realidade, "Rondel..." corporiza uma "charnière novatrice par son entrecroisement textuel"[35]. Trata-se de uma apropriação formal e rítmica baseada no projecto de Eugénio de Castro tendente a uma "revolução poética" destinada a originar um enriquecimento na expressão lírica portuguesa. Sendo o primeiro texto conhecido de Almada, é curioso constatar que ele adoptou uma forma ligada à música e à dança. A cadência rítmica, o jogo de aliterações e a circularidade nele vigentes atestam a predominância do "mode phonique de la composition"[36].

A assinatura, a dedicatória e a datação, isto é, marcas de teor paratextual, surgem incorporadas no texto, como é via de regra neste momento da sua produção. A mero título exemplificativo, encontram-se documentadas as situações anteriormente focadas no tocante à extensão, à circulação e publicação dos textos, às mutações neles verificadas, ao "remake" de que foi objecto[37].

Este poema, "long cri européen et blond"[38], não só porta em si a marca do múltiplo e da miscigenação em termos de género e de corrente literária, como foi objecto

de uma primeira publicação, brutalmente reduzida e modificada. Almada classificou essa publicação fragmentária: "Excerptos de um poema desbaratado que foi escrito durante os três dias e as três noites que durou a revolução de 14 de Maio de 1915".

A versão publicada patenteia um "remake" norteado pela ordem do paratextual, ligado ao ambiente e projecto que enformava a Contemporânea. Faltam cerca de trezentos versos, foram alteradas a ordem das sequências, a segmentação das estrofes, alguns versos e até o léxico. A dedicatória consta apenas do nome de Álvaro de Campos. Esta reelaboração do texto testemunha o assumir de uma outra postura na actuação de Almada, sempre apostada no moderno, embora corporizada de modo distinto conforme o momento. A edição integral apenas surgiu 43 anos depois da sua escrita.

Peça maior do modernismo português, "A Cena...", "aquela coisa soberba"[39], é um texto único[40], apesar das afinidades com as odes de Campos mencionadas. Assume-se abertamente como performance, desenvolvendo-se em três sequências textuais que se interpenetram, compondo uma gradação crescente mas não linear. Esta estrutura tripartida, no seu agenciamento particular, compõe uma relação dialéctica que instaura o texto na sua integridade e como integridade, produzindo uma actualização da ode. A questão acabada de focar será abordada posteriormente:

- ficção do eu, estrofe: "Ergo-me...penar."[41]

- retrato-caricatura do tu, antístrofe: "E tu, que te dizes homem...fundo é o mar."[42]

- absorção do tu pelo eu, epodo: "Olha para ti!...te dar atenção."[43].

Pleno presente e presença, o poema constrói-se em três núcleos textuais que correspondem à tripartição indicada, embora a progressão não seja automaticamente linear;

Primeira sequência[44]:

- a ficção do eu - construção da identidade; não-tu, estrofe.

"Ergo-Me...Bórgias a penar".

Autodivinização, auto-exaltação, mediante a qual o sujeito se caracteriza pelo ser e pelo agir, contra tudo e contra todos, surge textualmente marcado por todas as sequências anafóricas de "Eu sou" que se convertem em acções: "Hei-de". Aí se dá corpo a uma declaração de intenções de tomar posse da sua vida: "Hão-de lati-la por sina!/Agora quero vivê-la!". Esta vertente que constitui a primeira parte do texto irrompe, por fragmentos na segunda parte;

"Serei vitória..."

"E eu vivo aqui desterrado..."

"Pesam quilos..."

"Eu creio na transmigração das almas"

sendo retomada na terceira parte e no final, como se referiu.

"Que me roubaste a vida
Nem me deixaste a morte"

"Felizmente que na minha pátria..."

"O meu suplício(...)portugueses"

Segunda sequência[45]:

- o retrato do tu, do alocutário, não-eu, antístrofe.

O outro, não-eu, é objecto de um retrato terrível produzido por intermédio de apóstrofes e de uma série de perguntas retóricas cuja finalidade é demolir por completo o adversário. Esta sequência compõem o grosso daquilo a que se poderia chamar a segunda parte do poema.

Insinua-se um cunho profético no qual, mediante uma série de invectivas, se procura consciencializar o alocutário da mesquinhez da sua realidade e do seu mundo e se anuncia toda uma série de acções destinadas a permitir ultrapassar desse estado de coisas.

Neste fragmento abundam exclamações e perguntas retóricas.

Terceira sequência[46]:

- a conversão do alocutário; o tu-eu, epodo.

"Olha para ti...atenção."

Não há quebra na força ilocutória, nem alteração dos porcedimentos utilizados até esse momento, mas apenas uma corporização de uma série de conselhos destinados à reconversão do adversário, nele abunda um gnómico que se actualiza pela apóstrofe. Este último momento do texto, é a extrapolação do que já tinha sido veiculado anteriormente quando da evocação do militar, dando corpo à profetizada "hegemonia de mim".

A reflexão sobre o poema será agora focada, não na segmentação temático-formal acima indicada, mas antes a partir dos elementos fulcrais da sua construtibilidade, porque neles se projecta e neles se equaciona:

- o do sujeito

- o do alocutário

- o do canto (a comunicação, o modo através do qual a mensagem é transmitida).

1.2.1. Do Eu como sujeito poético

Criação de um sujeito metamórfico através da linguagem, em si mesma acto e acção, volve-se em espectáculo, encenada, teatralizada mediante um imenso ritual de execução-redenção. Dele se desprende uma irredutível performance onde os condicionalismos exteriores e interiores agem de modo a gerar uma expressão exacerbada, radicalmente violenta. Uma actuação desta espécie assume-se como atitude voluntariamente activa na derrocada da presente decadência cujo fim se antegoza desde já. A tal factor não é alheia a clausura a que Almada foi sujeito, motivada pela circunstância exterior de revolução militar, com toda a parafrenália a ela inerente. O clima de destruição, verdadeiro teatro de guerra, propicia a revolta que o leva a glorificar a vida, a cantar o seu ódio e a preconizar a destruição de uma realidade social anquilosada, fossilizada, por ele coberta de invectivas, a fim de a aniquilar pela acção da palavra.

"A Cena do Ódio" constitui um dos textos favoritos de Almada, duplamente marcado por um ambiente bélico, de agressão e combate. Nele, a guerra do exterior é absorvida

pelo sujeito que, por sua vez, se torna numa espécie de guerreiro, de guerrilheiro. Uma tal postura confere a ambos, sujeito e poema, um dado cunho épico que se combina com o âmago da componente, por excelência activadora, inerente a toda a performance. O ambiente que condicionou a escrita encontra-se textualmente corporizado através de uma retórica apocalíptica, explosiva e cheia de imagens cruéis; a guerra do exterior é o cenário e a situação, antes motivação última e primeira, que condicionam a "guerra santa", por Almada, enquanto membro de Orpheu, desencadeada pela escrita deste texto e de outros e por actuações que se lhe seguirão. O sujeito do poema canta o "crepúsculo dos ídolos" em concomitância com a profecia de uma aurora, de um novo tempo civilizacional. Esta atitude apresenta uma raiz nietzscheana, em que o acto de precipitar a queda de valores decadentes, corporiza uma espécie de "golpe de misericórdia", sacrifício ritual imprescindível ao advento do novo mundo.

O teor contundente, de imediata e violenta provocação, vigente no texto, patenteia a busca-construção da subjectividade, a ficção do eu, que pela via narcísica, reivindicada em frequentes cartas a Sonia Delaunay, "avez-vous des pardons pour Narcisse?", atinge uma dimensão mitogénica: "l'émotion-orgueil d'être moi/Narcisse"[47].

Trata-se, no caso de Almada, de um narcisismo eminentemente metamórfico, onde a pluralidade é condição

da unidade, uma vez que a identidade buscada é por natureza dinâmica. Esta dimensão da sua actuação artística encontra-se manifestada numa carta-poema à pintora francesa:

"Curiosité insatiable dans toutes les directions
[s'étendant
Pénétrant en toute chose
toutes choses
Sont mon premier objet
j'aime toutes mes existences
Je veux mourir toutes mes existences"[48].

A postura acima referida surge num contexto geracional específico, "contra a corrente urgia intensificar o caso particular"[49], demarcando-se, de entre as de Orpheu, pelo cunho optimista, espectacular, e ambição totalizante que caracteriza a acção de Almada. A procura de identidade é nele suportada por um eu eufórico, ávido de novidade, que se auto-experimenta, se desdobra até ao infinito para melhor se conhecer e se ultrapassar; daí o seu cultivar do sensacionismo. Entidade polimórfica, complexo de metamorfoses, dá cumprimento a um diálogo com real, mediante o qual a subjectividade emergente é, literariamente falando, produto da escrita de "A Cena...", resultante de uma auto-génese no "Ultimatum..." definida como

"a experiência do que nasceu completo e aproveitou

todas as vantagens dos atavismos. A experiência daquele que tem vivido toda a intensidade de todos os instantes da sua própria vida. A experiência daquele que, assistindo ao desenrolar sensacional da própria personalidade, deduz a apoteose do homem completo".

A sua ambição é conquistar esse mesmo real, mutante ele também, mediante uma atitude activa, criativa. Verifica-se então que a entidade metamórfica se autocria por intermédio de um diálogo com o mundo, produzindo uma experiência amplificatória do sujeito e da própria realidade, de ambas se desprendendo mobilidade e relativismo. O sujeito assume-se enquanto "animal vivo", fera indomável, livre de afirmar os seus próprios valores num mundo que espera uma vontade para significar qualquer coisa. Configura-se um individualismo hedonista e pragmático no qual a vida ocupa um valor supremo. A subjectividade nele vigente, versátil e produtiva, aspira a uma comunicação directa, instantânea e concreta, abrindo-se a um mundo que ela quer conquistar de modo dionisíaco.

À característica proteica alia-se a singularidade da origem relegada para o Egipto, presentificado pelo fascínio dos ritos e mistérios ligados ao surgimento da escrita documentada através da lenda, pelo orfismo e pelo pitagorismo recuperada, do deus Theut[50], mago, "contador de estrelas", senhor da palavra, inventor da escrita e

sacerdote supremo do culto de Osíris. A mesma evocação será retomada numa das sequências de A Invenção do Dia Claro, aparecendo ainda em numerosos auto-retratos[51].

Segundo certas lendas, a figura mítica de Orfeu, reformador dos mistérios de Diónisos, não está apenas ligada ao cunho encantatório e mágico do seu canto, ao teor profético das mensagens transmitidas, mas também ao veicular da prática e do domínio das técnicas aos humanos, de entre elas a escrita, bem como da assunção de uma dada concepção ética onde ressalta a imortalidade da alma, mediante a qual o homem assume uma dupla natureza, divina e titânica.

Configura-se um "Narciso do ódio", cujo amor a si mesmo, à sua imagem, a construir e a tornar real pela escrita-actuação, é fruto do ódio que lhe votam e do qual ele se apropria, com o qual ele se alimenta, se fortalece. "Este ódio é vingança, ataque, ofensa, dos culpados de um delito terrível: "ladram-Me a vida por vivê-La"[52]. A subjectividade produtora do discurso erige-se em flagelo, demarcando-se, de modo violento, dessa colectividade hipócrita e castradora, face à qual se sente infinitamente diferente e superior. O poema retrata "uma existência sufocada onde a inteligência alienada se torna para o homem um escárnio de Deus"[53], bem como a revolta tendente à plena apropriação de si mesmo.

"A Cena..." constitui a exemplificação, glosa e expansão hipertextual, do fragmento do friso "Canção da Saudade" onde se afirma o seguinte: "Se eu fosse cego amava toda a gente". O eu vigente no poema é detentor de uma dada competência, conhece dimensões de realidade que a levam a assumir a ruptura, cantando-a como suprema revolta; por isso mesmo no texto se extravasa a impossível conivência, a inimaginável unidade.

"O Meu Ódio é Lanterna de Diógenes,
é cegueira de Diógenes
é cegueira de Lanterna!
(O Meu Ódio tem tronos de Herodes,
histerismos de Cleópatra, perversões de Catarina)
O Meu Ódio é Dilúvio Universal sem Arcas de Noé:
[só Dilúvio Universal
E mais universal ainda:
sempre a crescer, sempre a subir
Até apagar o Sol".

O ódio funciona então como uma espécie de espelho de que a escrita é um medium. Assim,

"cantar-se, mascarando-se (no) Ódio é o grande e fundamental objectivo do narrador do poema(...)de forma tão premente e aguda, que a própria revelação ultrapassa a própria atitude de interioridade, para ser substituída por um agressivo rever-se paradoxal (em ódio)

amar-se"[54].

Porque o sentimento, foco de todo o poema, o citado ódio,

> "sentido e (gritado)(...)sofre sucessivos e alternados momentos de alargamento e redução, à medida que refere futuros e passados mentais concentrados na voz de um eu ou expandidas nas vozes de outros"[55].

Exprime-se "um imenso ódio que diz respeito a tudo e a todos; tudo o que não é o poeta e todos aqueles que se riem dele"[56]. Este converte-se em força genesíaca capaz de regenerar, através das invectivas, uma colectividade realmente inexistente, inoperante, hipócrita e passiva, porque perdeu toda e qualquer ânsia criativa. Como proclama no "Ultimatum...":

> "Porque Portugal não tem ódios e uma raça sem ódios é uma raça desvirilizada porque sendo o ódio o mais humano dos sentimentos é ao mesmo tempo uma virtude consciente. O ódio é o resultado da fé e sem fé não há força. A fé no seu grande significado é o limite consciente e premeditado daquele que dispõe de uma razão."[57]

A mencionada fé em si mesmo, aliada à raiva e à ira, o assumir pleno destes sentimentos constitui a força

motora da construtibilidade poética deste texto. Assim, ser maldito, ele amaldiçoa, objecto de riso, ele ri-se sarcasticamente, uma vez que tem plena consciência da sua verdadeira identidade:

"Ah que eu sinto, claramente, que nasci
De uma praga de ciúmes!
Eu sou as sete pragas sobre o Nilo
E a alma dos Bórgias a penar".

Os versos acabados de citar compõem uma espécie de refrão que se repete por três vezes[58] ao longo do texto, constituindo, segundo MacNab, uma chve de leitura. Encerrando o bloco temático do eu, irrompe uma vez no fragmento dedicado ao tu, marcando a erupção do sujeito, constitui ainda a última estrofe, instalando no texto uma circularidade. Com efeito, esta é a sequência final do fragmento que compõe a ficção do eu, sendo retomada num momento da segunda sequência, dedicada ao retrato do alocutário, em que o eu reemerge de novo, dando conta da situação presente na disforia e na afirmação do seu ultrapassar, sendo novamente convocado no epílogo do texto.

Mediante esta formulação, o poeta reforça os poderes destrutivos e vingativos que se atribui a si mesmo, reactualizando a antiga unidade do poeta satírico e do mago pela via da performance. Aquele que canta não é apenas um descendente do sátiro grego e irlandês, mas

antes um mago guerreiro em desafio a uma hoste inteira. O seu propósito último é um ritual de exorcismo, uma execução simbólica pela redução ao absurdo, via ridículo, pela denúncia, pelo insulto.

Todo o texto é construído a partir de um processo de inversão-conversão vigente a vários níveis. O ódio de que o sujeito se alimenta é o inverso da temática amorosa frequente no lírico. Toda a estruturação actua como uma espécie de mise-en-scène de um efeito de ricochete; o ódio gera o ódio, o riso o riso; porque o semelhante dissolve o semelhante. O anti-herói converte-se em herói.

"Ergo-Me Pederasta apupado de imbecis,
Divinizo-Me Meretriz, ex-libris do Pecado,
e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!
Satanizo-Me Tara na Vara de Moisés!
O castigo das serpentes é-Me riso nos dentes,
Inferno a arder o Meu cantar!"

O frontispício do texto, que fez as delícias de Sá Carneiro, corporiza o sujeito de revolta, autêntico herói algo satânico, pelo cariz de arrogante desafio face à autoridade, mas também pelas marcas ligadas à posse de um conhecimento e à vontade de o transmitir. A ânsia prometaica de acção radica na vertente "negra" do romantismo, dialogando, em simultâneo com a obra nietzscheana, uma vez que pecado e vício constituem manifestações vitais destinadas a instaurar uma

experiência nitidamente situada "para além do bem e do mal". A subversão da moral tradicional dá corpo a "um manifesto pan sexualista que exalta os chamados vícios como uma forma perfeita de vida"[59]. Por isso mesmo, J.A. França faz situar neste texto o princípio de "um ciclo poético de conhecimento"[60], vertente primordial da produção.

Desde o incipit, verdadeiro núcleo de dinamização de todo o texto, se acede a uma

> "auto-exaltação negativa(...)imediata e violenta afirmação provocatória num súbito efeito de choque logo seguido pela declaração de intenção do poeta: tomar novamente posse da sua vida para vivê-la, cantá-la, glorificá-la"[61].

Tal atitude é concomitantemente um processo de divinização radicado numa experiência da totalidade. Detentor de

> "uma dupla natureza(...)antecipadamente tudo sofreu,(...)possui, à semelhança da Sibila, a sabedoria profética. O narrador de 'A Cena do Ódio' sentiu tudo, foi tudo e todos"[62]

é pois uma entidade sensacionista, que reabsorve sinteticamente as metamorfoses de um eu absoluto. Neste texto, "canto da multiplicação do eu ou simplesmente da sua completude"[63], Almada qualifica-se pela primeira vez

poeta, poeta sensacionista, a par do já citado "Narciso do Egipto", fórmula usada em missivas a Sonia Delaunay[64].

O sensacionismo, essa busca de "sentir tudo de todas as maneiras", "síntese(...)das palavras e das coisas"[65], só é equacionável na sua produção como concomitante da assunção do poeta, epíteto que jamais abandonará. Ponte para uma vanguarda, liga-se e distancia-se do movimento teorizado por Marinetti, a mero título de exemplo, a recusa da cidade e o consequente apelo para um regresso à natureza, bem como a recusa da guerra real pelo seu tratamento mitificante via performance: "(Há tanta coisa que fazer, meu Deus!(...)e esta gente distraída em guerras".

Do futurismo se adopta a posição messiânica assumida pelo sujeito de enunciação, "enfático eu ao longo do poema todo, único a salvar-se da geral decadência da sociedade e com possibilidade, portanto, de indicar o caminho da salvação"[66]. O tom violento, sarcástico face ao passadismo, compõe uma pose de inequívoca agressividade, de verdadeira iconoclastia, patenteando a "nova sensibilidade completamente transformada" de que fala Marinetti. Com efeito, no início do poema se frui "a volúpia de ser apupado" que de imediato se transforma em "bofetada no gosto do público". Porque, como se afirma no "Ultimatum...":

"Na nossa sensibilidade actual, tudo o que não for

explosão não existe. Todo aquele que se isolar desta noção não pode logicamente viver a sua época. É um resto de séculos apagados, atavismo inútil e no seu máximo de interesse representa quando muito a memória de uma necessidade animal de dois indivíduos".

Do poema (à semelhança de todos os textos da fase vanguardista, da qual pode, como se mencionou, ser encarado como texto-cume), no seio de uma ficção do eu radical e nuclear, desprende-se uma memória de míticas vivências anteriores. Tal situação é configurada pela fusão de dois sistemas religiosos quase opostos, Hinduísmo e Cristianismo, com alusões ao Judaísmo, apenas articuláveis pela via da concepção de metempsicose, herdada pela cosmovisão órfica através do conceito de imortaliadade da alma. A última componente da citada dedicatória apela para uma entidade divina detentora de avatares, evocados na primeira parte do poema, miscigenando-a, num fragmento a meio do texto, com a "crença na transmigração das almas", concepção metempsicótica dela herdada. A referência a uma expiação cujo local é Portugal, inferno mascarado em "jardim à beira- mar plantado", inversão e denúncia do paraíso que a cultura oficial veiculava, alia-se à recordação de uma infância "onírica" situada na Irlanda, "verdadeira pátria" de uma entidade poética algo mágica.

A ficção do seu surgimento e sucessivos avatares, isto é, metamorfoses que atestam o advento do eu, anunciados na dedicatória, e pelo texto corporizados, instala uma referência aberta ao cariz metamórfico e polimórfico do corpo dos deuses, e também de Diónisos, deus mutante mas uno. O sujeito gera-se mediante a evocação da metempsicose de seres marcados por estigmas de pecado, de crime, de quem herda a força. O ódio, fruto do sofrimento e da raiva confere-lhe a energia necessária à destruição e ao proclamar de um novo mundo. Tomando características de um Anti-Cristo cuja acção desencadeará um "eschaton", o sujeito triunfa redimindo a colectividade.

> "Almada exalta a vida em todas as suas manifestações de oposição, desprezo e vanguarda, nos versos dirigidos contra a cultura académica e conformista(...)cantará a vida e será o raio, o trovão, o assombro e carregará as dores de todos os aviltados"[67].

O eu pânico instaura um eschaton a fim de, mediante a destruição, sacrifício ritual, produzir a catarse que permitirá um novo tempo, um novo mundo, uma nova humanidade. Perfila-se uma dada vertente messiânica actualizadora de características de um herói dos mitos de regeneração. Num comungar com o cósmico, que é também desencadear das forças nele contidas, o ente andrógino, fruto de tal experiência, constitui uma verdadeira

superestrutura egocêntrica, na qual o eu se esvazia-amplifica em energia, gesto e voz.

Manifesto e manifestação, intervenção, declaração de uma vontade imperiosa de viver plenamente, este texto dá corpo de um modo fulcral ao cerne de toda a produção, a de uma performance-representação. A ficção-acção do eu, nesse momento perseguida através da assunção de uma entidade proteiforme, mutante, dá acesso ao "descentramento do eu lírico e à sua substituição por uma multiplicidade de eus"[68]. A busca de si mesmo, que os textos documentam e instauram, torna-se evidente numa carta a Sonia Delaunay, onde se manifesta a concomitância dos dois procedimentos: "J'AI DES POÈMES EXTRAORDINAIRES(...)ET BIENTÔT JE SERAI PARFAITEMENT MOI"[69].

"A Cena do Ódio" é o actuar-instaurar de um eu que relembra e actualiza avatares, vidas e figurações anteriores onde a vontade suprema tem como aliada uma memória, fonte de conhecimento inesgotável. Ser cósmico, pânico, força viva alimentada pelo ódio e pelo sofrimento de outros tempos, nele convergem em advento o "Eu-futuro". Assim se corporiza um eu dividido em três tempos-modos mentais:

- o de um passado, a um tempo remoto e recente, que se actualiza através da anamnese de avatares:

"Sou trono de abandono, malfadado,
Nas ir as dos bárbaros, meus Avós.

Oiço ainda da Berlinda d'Eu ser sina
Gemidos, vencidos de fracos,
ruídos famintos de saque,
ais distantes de Maldição eterna em Voz antiga!
Sou ruínas rasas, inocentes
Como as asas de rapinas afogadas.
Sou relíquias de mártires impotentes
sequestrados em antros do Vício.
Sou clausura de santa professa,
mãe exilada do mal
Hóstia d'Angústia no Claustro,
freira demente e donzela
virtude sozinha da cela
em penitência do sexo!
Sou rasto espezinhado d'invasores
que cruzaram o meu sangue, desvirgando-o.
Sou a Raiva atávica dos Távoras,
o sangue bastardo de Nero,
o ódio do último instante
do condenado inocente!
A podenga do Limbo mordeu raivosa
as pernas nuas da minh'alma sem baptismo...
(...)
Eu sou as sete pragas sobre o Nilo
e a alma dos Bórgias a penar!"

Nele se cruzam uma dimensão andrógina e o pendor satânico que lhe conferem um cariz nitidamente mítico,

aqui elaborado mediante a convocação elíptica, alusão mesmo, a uma anamnese das existências anteriores, ao mesmo tempo que reactualiza, através do pastiche, a temática e estilo pós-simbolistas.

- o de um presente, temporalidade dialéctica, momento de disforia, mas também de transmutação causada pelo exterior, consignada nos versos:

"E Eu vivo aqui desterrado e Job
Da Vida-gémea d'Eu ser feliz!
Eu vivo aqui sepultado vivo
na verdade de nunca ser Eu
sou apenas o mendigo de mim próprio,
órfão da virgem do meu sentir
(...)
(Pesam quilos no meu querer
as salas de espera de mim
Tu chegas sempre primeiro...
Eu volto sempre amanhã...
Agora vou esperar que morras.
Mas tu és tantos que não morres...
Vou deixar de esperar que morras
- Vou deixar de esperar por Mim!)"

Este fragmento corporiza um trabalho textual onde se verificam rupturas e formulações sintácticas derivadas do interseccionismo e apontando para o sensacionismo, cujo ponto culminante é o incipit.

bem como da acção necessária à assunção da plena identidade:

"Serei vitória um dia
Hegemonia de Mim!
E tu nem derrota, nem morto, nem nada.
O século dos séculos virá um dia
E a burguesia será escravatura
Se for capaz de sair de cavalgadura."

A convocação dos três espaços temporais, pelo canto produzida, implica a sua coexistência, a sua absorção num tempo dilatado.

O eu que do texto se desprende é uma entidade mítico-literária de teor modernista, e de modernidade, porque é literalmente produto de uma performance de linguagem, combinatória de fragmentação e metamorfose, cuja violência assumida, simultaneamente iconoclasta e profética, é dada em espectáculo. Uma performance de linguagens instala-se e concomitantemente gera um sujeito dela emergente, corporizando uma revolta individual, exacerbada até ao limite, "contra uma sociedade que não vai ao encontro das suas aspirações"[70]. Por isso, o poeta insulta e subverte o comportamento convencional, convocando figuras de destruição social ou moral, Nero e Átila, Cleópatra e Catarina, criminosos e pecadores. "Hei-de Alfange-Mahoma/Cantar Sodoma na Voz de Nero!".

A reflexão nietzscheana em torno da figura perturbadora do deus da exaltação e da vida, entidade mutante, isenta de nascimento antropomórfico, mas que, por paradoxal que pareça, foi criança, morre e renasce, portadora de dons aos humanos, constitui um hipotexto de particular importância em toda a produção de Almada, e nomeadamente em "A Cena do Ódio". Com efeito, do próprio cerne da contradição, da coexistência do opostos, da embriaguez e da loucura, do êxtase, desprende-se uma sabedoria irredutível a um discurso puramente racional, fortemente impregnada, segundo o filósofo alemão, de um vincado cunho estético, logo só transmissível pela via poética.

A vertente de actuação discursiva, destruidora de ídolos e denunciadora das ideologias, é em si mesma um modo de instaurar uma nova fé, de aceder à contemplação participativa, activa, do sagrado, apenas transmissível por via estética. Por isso mesmo, o mito se converte em palavra do futuro. A esse princípio, instinto lhe chama Nietzsche, está ligada a assunção vitalista e optimista do humano cuja dimensão cume faz aceder a um divino entendido como um super-humano. Consequentemente, a actuação implica, num primeiro momento, a recusa da decadência e a degradação, da "moral do rebanho", e da religião dos escravos.

A "desmesura" inerente à cosmovisão dionisíaca, a crueldade e a violência nela vigentes, constituem um modo

de recusa da apenas aparente existência, na realidade ausência de vida, degradação máxima do humano, reduzido a adorador de simulacros, ídolos. A postura iconoclasta implica a existência da idolatria, na medida em que denuncia a mera aparância do ídolo (eidolon), instaura uma cosmovisão cujos princípios advêm do não racional, do obscuro, da mente e do cosmos. Assim, a dimensão dionisíaca porta em si toda uma componente "perturbadora", libertadora de energias, desestabilizadora, mutante. O êxtase orgiástico faz aceder a uma experiência alucinatória, instituindo-se portanto como instrumento de cognição, num ritual propiciatório à vinda, participação-posse do deus cuja manifestação implica uma visão.

Figura central no orfismo, Diónisos não regressa, apenas retorna, reemerge, manifestando-se de modo mais ou menos oculto, por intermédio de metamorfoses (avatares), nomes e máscaras portadores de diferente funcionalidade. O seu percurso-vida não é senão uma travessia-viagem norteada por duas componentes, a memória e a vontade. Por isso mesmo, Diónisos é o deus da alteridade, da passagem, da iniciação; mediador entre sistemas de pensamento diferentes, oriental e ocidental, instaura o espaço da transgressão, da mutação. Emerge então o deus do dom gratuito, da fertilidade, bem como da permanência do simultâneo, força cósmica, equilíbrio entre os opostos, movimento, a sua epifania gera "luz", visão.

O dionisíaco configura-se em postura triunfalista, numa ficção perene da apoteose do humano em sua vocação última, primeira, de divino. O imaginário libertado prevalece sobre o real enquanto "delírio" e "possível", a visão dá acesso à mântica[71] mediante a metamorfose do eu que é em si mesma catarse purificadora, logo possibilitadora de transmutação. A "mania" é, em simultâneo, exaltação, passagem a um outro estado, sabedoria adquirida por experiência directa.

À semelhança, e por dom de Diónisos, o deus andrógino e proteiforme, o humano nasce uma outra vez para uma outra ordem, pela via mistérica se cumpre a iniciação. Uno e múltiplo, humano e divino, portador da capacidade de regenerar, nos dois sentidos, Diónisos surge como autêntica matriz sapiencial, da qual a modernidade, eminentemente dramática devido à abertura dialéctica do espaço interior do sujeito, e da consequente recusa da representação de teor mimético, se apropria pela via órfica. Criadora de suma realidade pela actuação da linguagem libertada, atinge-se assim o núcleo vivo do verbo.

O proclamar dessa fé nova implica uma inegável marca de modernidade, uma vez que nela se consigna um sujeito auto-afirmativo, cuja manifestação suprema radica numa apetência vital que, no nível pragmático, se afirma pela vontade. Daí decorre, em simultâneo, a assunção plena de um princípio, agora convertido em autêntica categoria, a

possibilidade. O sujeito situa-se no cerne da realização-criação, de novas interpretações da realidade, de novas cosmovisões. A construção do eu, Homem, implica uma ficção, um acto de representação-vontade produzido por uma série de posturas metamórficas. Detentor de um conhecimento que lhe confere poderes mágicos, o eu assume uma postura onde coabitam alucinação e delírio, marcas que de imediato remetem para uma entidade dionisíaca. O sujeito converte-se, na medida em que como tal se concebe, em individualidade dialéctica, em dinâmica expansão, eminentemente activa, cuja auto-afirmação se rege por uma singular articulação de uma hermenêutica e de uma pragmática.

O poeta, conaturo a "A Cena...", porque nela se cria, é simultaneamente o profeta de um "escathon", de uma vingança terrível, e um mago da palavra. Produz-se uma autofiguração que, derivada da plena consciência da diferença e da superioridade, entronca numa autodivinização na qual se insinua uma aura algo satânica, um dado cariz maldito. Actuante no âmago das forças cósmicas, regenera-se sem cessar, instaurando também uma destruição catárctica, operação higiénica imprescindível ao homem do futuro, para o qual a vontade de viver é máscara, simulacro da vontade de poder:

> "jamais eu quereria vir a ser um dia o que de
> maior de todos já o tivesse sido(...)eu quero
> sempre muito mais(...)e ainda muito prá

além-demais-Infinito".

A subjectividade que se vai construindo na passagem metamórfica de um locutor que ora agride, preconizando a destruição, ora incita à transformação mediante o acto de denúncia, implica a conversão do anti-herói em herói. Assim se dá corpo à fusão da ficção do eu com a ficção da pátria, uma vez que ambas pressupõem a unidade, tida como relação harmónica. Esta só pode ser compreendida do ponto de vista da criação, da metamorfose contínua das suas produções. A pluralidade é o seu modo, a mutação um método.

Insistindo sempre na dimensão criativa por excelência do ser humano e acusando a colectividade de deserção e passividade, a subjectividade produtora do texto constantemente labora pelo intentar de construir uma outra interpretação do real, e em simultâneo de actuação sobre ele. Fruto do alargamento sem limites das perspectivas possibilitadoras da construção do eu, a sua autogénese visa aceder a um eu que atinja uma dimensão colectiva, absorvendo e incorporando, pela diluição, o não eu. A acção só pode redundar na dinâmica interna, na ficção cuja tendência é a do crescimento, a da expansão. Assim sendo, a ficção é a condição sine qua non, o instrumental da instauração do ser e da realidade.

O inventar e instaurar de mundos possíveis constitui em si mesmo uma busca da unidade através do fragmentário,

da qual releva toda a formulação mítico-poética; "plus je vis, plus je suis jeune et bellement jeune, plus j'aime mon talent grandissant en vous admirant excessivement"[72]; "A Cena..." exemplifica esta atitude pela negativa. O "novo infinito" advém do dinamismo intrínseco da metamorfose do sujeito e da linguagem, corpo verbal essencialmente metafórico que se vai libertando das cadeias racionalizantes, gramaticais. Acede-se a um alargamento das interpretações, das perspectivas, das pragmáticas. O conhecimento é então resultante da actividade, germinal por excelência, do sujeito que produz formas e ritmos, ordenações, movimentações.

1.2.2. Do Tu (Não Eu) como adversário, alocutário

"E tu, que te dizes homem...a ti principalmente"[73].

Longo monólogo, porque impossível diálogo, contaminado pelo épico, erige-se em performance, acto de denúncia, que se reconverte em encantação, anátema-exorcismo cuja dimensão última é uma longa imprecação, conjunto de pragas e maldições contra "tudo o que não me é Eu", pela pequenez e mediocridade que patenteiam. Compõe assim um "attaque frontale de la société portugaise dont les tabous sexuels sont brisés dès les premiers vers à la

provocation insolite"[74], condenando os contemporâneos pelo imobilismo cabotino da sua vivência.

Numa atitude de "mise-en-scène" (cf. o incipit "Ergo-Me...apupado"), teatralmente se corporiza a postura de um sujeito posto em evidência por uma sociedade na qual se insere de modo disfórico e activo, cumprindo-se mediante uma performance onde a agressão se converte em forma de aprisionar, pela redução à inacção, o inimigo.

O riso com o qual tinham querido neutralizar Orpheu, convertido em autêntico símbolo da "expressão máxima da estupidez humana", mutatis mutandis é devolvido à proveniência, aumentado até ao limite, dando corpo a esse canto supremo da vida e da vontade de poder consignado como "gala sonora e dina". O riso gera o sarcasmo, os insultos potenciam-se.

Fundada em dois conceitos base, ódio e desejo, ambas manifestações de energia e de vontade, este contundente retrato do português em todas as camadas sociais, apresenta uma série de considerações, imposições destinadas a aniquilar a componente disfórica responsável pela limitação do sujeito e pela passividade do colectivo. Este tipo de estruturação será retomado, de uma maneira muito semelhante, pelo "Ultimatum...".

A presente situação adventícia, da plena assunção do sujeito, é dada como produto-consequência de uma colectividade degradada cujo fim catastrófico se prenuncia

duplamente: como apoteose do sujeito e também como redenção do colectivo. Esta componente arquitectural ocupa a maior sequência textual, a segunda, e quase toda a terceira parte. Porém, enquanto vertente construtora, ela é uma única, embora se subdivida em dois momentos, que correspondem às sequências acabadas de mencionar.

- O Tu-Não-Eu, adversário

"E tu...e tu(...)que é o mar"[75]

O alocutário convocado no texto como abjecto, destinatário dos insultos porque mera aparência, simulacro, ou melhor, modelo em negativo: "Ó tu que te dizes homem"; "tu que aperfeiçoaste a arte de matar" é concomitantemente o oponente do sujeito, ser radicalmente apostado na vida, aquele que lhe é exterior, que se situa nos seus antípodas.

Em violenta imprecação, construída por uma longuíssima cadeia de invectivas, se produz uma autêntica caricatura, "inventaire impitoyable"[76] de todos os elementos do agregado social.

> "A acusação que Almada faz à sociedade, aos seus vários membros, é uma cena feroz. Ninguém é poupado pela agressão violenta que não estabelece limites de diplomacia ou de decência,

atacando(...)todos os tabus e as formas
institucionalizadas mais comuns"[77].

As diversas classes sociais são evocadas no texto por um processo, no qual uma série de apóstrofes corporiza uma tipificação originada por imagens de cunho vincadamente grotesco, mostrando de modo peremptório o ridículo do contexto histórico-cultural que havia rido do Orpheu, ou ainda que o tinha fingido ignorar.

"Tu arreganhas os dentes quando te falam d'Orpheu
E pões-te a rir, como os pretos, sem saber
[porquê.(...)
Tu que dizes que não percebes;
Rir-te-ás de não perceberes?"

A tal cariz se alia uma figuração terrível, pela convocação textual de sequências e signos investidos funcionalmente enquanto índices. No fragmento, no qual o tu-adversário se equaciona, desenvolve-se toda a estratégia textual a partir de uma desconstrução de atributos "típicos" e valores falsamente reinantes numa pose demolidora de todo o casticismo. "O pitoresco típico da vida lisboeta que lembra versos de Cesário é apresentado através de intersecções"[78]. Gera-se uma forma de retratar-evocar que é tipificante, e como tal redutora dos personagens, onde o processo de elipse tanto dá ao signo o estatuto de índice como produz situações de interseccionismo sintáctico.

Tinha-se visto que o fragmento sobre a anamnese do sujeito mimava também um passado literário, o Simbolismo-Decadentismo; nessa sequência, a ausência de conectores gramaticais e sintácticos desencadeia uma série de aglutinações responsáveis por uma autêntica "revolução" sintáctico-semântica, na qual metonímias ou seus vestígios, pela via da fragmentação, se convertem em metáforas.

> "Nos versos de Almada encontramos um sem-número de imagens poéticas com poder denotativo e/ou contativo(...)o verso 'arsenal-fadista de ganga azul e côco socialista', aparentemente denotativo, alcança um carácter metafórico, que é maneira de o poeta radicalizar a sua posição através da linguagem"[79].

> "Como notou Óscar Lopes, as grandes qualidades do poema são a percepção flagrante do pitoresco típico, uma grande coragem do absurdo e uma imaginação caricatural hiperbólica"[80].

Este processo visa converter os traços específicos em defeitos, estigmas quase, dessa mesma sociedade, nas suas várias camadas sociais, através de uma enumeração verdadeiramente enciclopédica, começando pela humanidade em geral "tu, que te dizes homem":

- o burguês: "Ó burguesia, ó ideal com i pequeno"[81]; exemplo culminante de degradação, denunciando-lhe todas as

mazelas: a falta de cultura, a falta de educação, e sobretudo a falta de personalidade, o mau gosto, a hipocrisia, a estupidez, a baixeza, a miséria e a prostituição, e mostrando a face nua da realidade. O burguês torna-se aqui espécie de arqui-figura evocada textualmente logo no início da segunda parte, sendo retomada a meio da mesma e estendendo-se até ao final do texto. Esta espécie de disseminação do burguês, que no texto funciona como autêntico protótipo, estabelece um paralelismo com o eu, várias vezes emergente nesta sequência.

- os aristocratas; "E tu também, vieille-roche, castelo medieval(...)mala-posta"[82].

- os intelectuais; "E vós também ó gentes do pensamento(...)vossos destinos"[83].

- os anarquistas; "E vós também, teóricos-irmãos-gémeos(...)pólvora"[84].

- as prostitutas; "E tu também ó Beleza Canalha(...)Boasorte"[85].

- os marginais; "Ó gentes tatuadas do calão(...)estupidez"[86].

- o povo; "E tu também, ó Humilde, ó simples...". Esta classe é evocada através do operário, do camponês e das varinas[87].

- os políticos; "E vós também ó nojentos da política(...)amortalha infames"[88].

- os jornalistas; "É vós também pindéricos jornalistas(...)"[89].

- os militares; "E tu também roberto fardado(...)dar-lhe fim"[90].

No meio desta seriação, e em síntese, surge, de novo, uma invectiva contra o colectivo: "E vós também, ó gentes que tendes patrões"[91], criadas, costureiras, caixeiros, operários, cuja dimensão se dilata: "E vós também, ó toda a gente/que todos tendes patrões"[92].

Este retrato actualiza e inverte uma vertente de literatura ligada a um realismo social de cariz essencialmente ideológico, cujo paradigma pode constituir uma parte da obra de Guerra Junqueiro e daqueles que glosaram esta temática.

A componente caricatural é tanto desconstrução das aparências e constatação da decadência quanto sua destruição metafórica pela via do ridículo[93]: "Tu consegues ser cada vez mais besta(...) e chamas a isto civilização!". Toda esta longa sequência consiste num desmascarar que é em simultâneo acção de choque propiciadora de uma tomada de consciência da realidade:

"Tu que descobriste o Cabo da Boa Esperança

(...)

Tu que inventaste a chatice e o balão

(...)

Tu que tens a mania das invenções e das
descobertas

E que nunca descobriste que eras bruto,

E que nunca inventaste a maneira de não seres".

Assim, surge uma configuração mediante a qual a evocação do humano é modalizada por intermédio de epítetos e perífrases todas marcadas pelo sema da animalidade. As acções do sujeito vão de encontro, desde o incipit: "Ladram-Me(...)Hão-de lati-La", a este processo de aviltamento, de desumanização que é mera denúncia da insustentável realidade:

"Hei-de morder-te a ponta do rabo

E pôr-te as mãos no chão, no seu lugar."

Esta frase é reforçada pela apóstrofe reduzida ao advérbio de modo, aí anaforicamente presente que sugere a postura animal:

"Ahi! saltimbanco-bando

(...)

Ahi espelho-aleijão

(...)

Ahi macrelle da ignorância

(...)

Ahi meia-tigela

Ahi povo judeu

(...)

Ahi lucro do fácil

(...)

Ahi dique empecilho

(...)

Ahi zero barómetro

(...)

Ahi pebleismo aristocratizado".

Uma situação deste teor aparece documentada numa caricatura publicada num jornal pouco depois da publicação de Orpheu.

A civilização é então um longo e progressivo aviltamento que torna o humano em animal sumamente abjecto, porque os seus "valores são vícios"; a real ausência de vida leva a uma perda de qualidades: "maquereaux da pátria que vos pariu ingénuos/E vos amortalha infames". Há no texto uma denúncia da queda do humano, cujo expoente máximo é o burguês, desmascarando a falsidade da sua vida, reduzindo-o a mero simulacro, numa gradação crescente de insultos e de redução: "burro", "besta", "imbecil", "chimpanzé", "saguim", "verme", "poeira-pingo-micróbio".

Tal seriação redunda num configurar do humano enquanto "animal doente", cuja degradação o faz perder as

suas características específicas, atingindo-se a constatação máxima na profecia da consumação dos tempos: "O século dos séculos virá um dia/A burguesia chegará a escravatura/Se for capaz de sair de Cavalgadura".

Por oposição, o sujeito de enunciação irrompe por vezes neste retrato do não-eu, confinando-se em dimensão suprema do humano pela via animal, a fera, que o burguês nunca poderá vir a ser:

"O teu máximo é ser besta e ter bigodes.
A questão é estar instalado.
Se te livras de burguês e sobes a talento, a
[génio,
A seres alguém,
O bem que tu fizeres é um décimo de seres fera!"

O sujeito age enquanto "fera enjaulada": aprisionada por um colectivo destruidor, porque privada de liberdade de acção, castrada, torna-se metaforicamente e de facto castradora, cumprindo a função de um autêntico predador. Pela acção do canto, livra o mundo e a sociedade de membros inúteis, improdutivos, pesos mortos porque "mais vale ser animal que besta":

"Ladram-Me a vida por vivê-La
E só Me deram uma!
Hão-de lati-La por sina!
Agora quero vivê-La

Hei-de cantá-La em gala sonora e dina".

Os versos acabados de citar e a sequência anafórica em "Hei-de" comprovam esta situação a vários níveis, uma vez que o facto de o sujeito de enunciação estar a ser "apupado de imbecis" é veiculado como "ladram-Me", formulação que pressupõe o outro, oponente, como cão; consequentemente, a revanche consistirá em fazê-lo uivar. A agressão transforma-se em sofrimento, infligido ao adversário que passa do activo ao passivo. O riso de que o sujeito era alvo, como por efeito de ricochete, volve-se triunfante pela postura demolidora, onde uma certa componente mágica contribui para acentuar o ritual de exorcismo e execução.

MacNab compara este texto a um combate de boxe, ligando-o a um desenho do mesmo ano com o mesmo tema, o momento da guerra contra o Orpheu.

A última sequência deste fragmento, conjunto de conselhos, iniciada pela afirmação da completa miopia, "cegueira", "olha para ti!/se te não vês, concentra-te, procura-te", da ignorância em que o burguês se compraz, apresenta duas inflexões, uma diz respeito a tudo aquilo que o sujeito de enunciação ameaça fazer para destruir o oponente, estabelecendo uma relação com a primeira parte: as acusações, as denúncias da mediocridade, da hipocrisia e das baixezas, as torturas que lhe tenciona infligir, como vingança expiatória, "eu quero-te vivo, muito vivo, a

sofrer", a outra equaciona-se enquanto invectiva destinada a levar ao cúmulo a animalidade do oponente, a fim de que esta se esgote por si e dê origem a uma entidade radicalmente diferente.

O paradigma da animalidade é neutralizado por um processo de excesso que gera o paradoxo, instaurador a diferença. A assunção do humano implica a inversão-conversão dos signos.

Os conselhos destinados a produzir a auto-imolação, uma espécie de holocausto inciático, bem como esse apelo ao mergulhar na animalidade tendo em vista uma liberdade a assumir plenamente, redundam em "aprende a ler corações", cuja posterior realização será: "Põe-te a nascer outra vez". As séries de imperativos anaforicamente materializados serão retomados de um modo particular na terceira parte.

O eu transforma-se para propiciar o destruir-criar da catástrofe redentora (bomba), do sacrifício ritual expiatório (torturas), que permitem a assunção daquilo a que, no "Ultimatum...", Almada chama "homem definitivo"; tudo parte e tudo converge no eu, cujos gestos-voz retratam, destroem e redimem o não-eu, absorvendo, neutralizando, transformando-o.

Este fragmento estabelece a ponte com a terceira sequência de "A Cena...", proclamando um programa que possibilite a real assunção humana: "Arreia-te de Bom

Senso um segundo! Encabresta-te de Humanidade!"[94] e "Albarda-te em senso! Estriba-te em Ser!"[95]. A série de perguntas retóricas funciona ainda como denúncia da hipocrisia:

"Porque te rias da vida(...)?

(...)

Porque davas palmas aos compères(...)?

(...)

Porque mandaste de castigo(...)?

(...)

Porque dizes a toda a gente(...)?

(...)

Porque te casaste com a tua mulher(...)?

(...)

Porque bateste(...)?

(...)

Porque choraste(...)?

(...)

Porque não choraste(...)?

(...)

Não achas(...)?"

O Tu-Eu, alocutário

Propõe-se-impõe-se um acto realmente operante, culminando a série de imperativos numa proposta destinada a renunciar à letargia endémica dos atavismos culturais" lastro falso e castrador: "desilustra-te", "descultiva-te", "despole-te!", "desatrela-te do cérebro-carroça", "galopa a tua bestialidade". Tal conjunto de invectivas materializa-se no texto mediante uma progressão não linear, como é usual no poema.

As linhas de actuação que Almada propõe para acabar com a decadência, afinal barbárie mascarada, implicam o abandonar de tudo o que é dado como civilização. Textualmente, este fragmento é dominado por uma série de anáforas introduzidas por "Larga!". A "infâmia dos boulevards", a "cidade masturbadora e febril", o "sol poluído e impotente", o afastamento da família, da casa, de tudo, de si mesmo, destinado à conquista da autonomia mediante retorno à terra-mãe, fonte da vida, implicam a apologia de uma nova sensibilidade. Assim se apela para um abandono da inteligência, "febre da humanidade", numa ânsia de vivência sensorial e eufórica:

"Põe-te a viver sem cabeça
Vê só o que os teus olhos virem
Cheira só os cheiros da terra
Come o que a terra der
Bebe dos rios e dos mares
- Põe-te na natureza!
Ouve a terra, escuta-A".

Procurando reconstituir a saúde, apenas viável pelo abandono ao instinto e pela intuição fundamental ligada à aceitação da vida. A uma humanidade doente se advoga o regresso à natureza norteado pelo cultivar de uma visão despida de preconceitos, "larga a inteligência(...)vê só o que os olhos virem", e o regresso à natureza, na medida em que esta "à vontade, só sabe rir e cantar".

Descobrir é então ouvir uma voz interior suscitada por um encontro inesperado, um abandono, um afastar do caminho, a paragem produzida por uma coincidência, e reentrar no âmago do ser, descer ao núcleo do eu que é dimensão cósmica. Esta aspiração do ultrapassar de uma queda que tem conotações míticas instaura um processo que culminaria na transmutação, no acesso à verdadeira realidade: "Põe-te a nascer outra vez", verdadeira autogénese, isto é, instaura um ritual, prova iniciática, mediante a qual as torturas, "paixão" afinal, não são apenas manifestação de crueldade, de sadismo, mas condição do aceder a um outro estádio, de uma renascença. Os sucessivos actos de despojamento têm uma conotação do mesmo teor, funcionam como "mutilações rituais", por um lado, bem como apontam para um processo de purificação ligado à nudez iniciática, logo sinais de aquisição de novas funções, de uma nova competência, de poderes inéditos até então.

Transmitindo a mensagem de renovação que Almada quer comunicar, esta sequência veicula uma autêntica lição de

sabedoria, constituindo um momento privilegiado do que se poderá chamar uma proto-ingenuidade, ou melhor, de uma primeira formulação da ingenuidade, onde o discurso se assume autoritário, contundente e no qual se atinge uma espécie de iniciação. Nesse fragmento se sintetizam linhas de força que surgiam no meio das invectivas do segmento anterior.

Trata-se de uma "prefiguração" fortemente marcada pela terapia de choque que o "Almada agitador e futurista"[96] desencadeou na sociedade portuguesa. O alocutário é simbolicamente destruído, porque neutralizado e posteriormente reconvertido pelo sujeito e pelo canto, isto é, pela performance.

O texto termina de modo cíclico, pela convocação do refrão, da pose inicial do sujeito, bem como as séries anafóricas de "Hei-de", surgindo um feérico de magia negra, no qual se combinam alusões às posturas de artistas malditos, Goya e Poe. A sequência anafórica instaura uma inversão relativamente à surgida no início. Aí surgia em primeiro lugar a identidade, o ser, e posteriormente a acção: "Hei-de"; aqui, a sequência é exactamente a contrária, o que contribui para realçar a circularidade textual, ao mesmo tempo que reforça a posse do alocutário pelo sujeito. Referências a violações e a actos sádicos corporizam a transmutação final do sujeito que, mediante sucessivas metamorfoses de andrógino, se assume

abertamente mulher, a mulher fatal que definitivamente aniquilará o burguês: "Hei-de ser Ela sem te dar atenção".

1.2.3. O canto

O texto, canto apocalíptico de constatação do "naufrágio da civilização ocidental"[97], anti-intelectualista, violenta miscigenação dos géneros, das linguagens convocadas, constrói-se a partir de uma série de anáforas, invectivas e perguntas retóricas, onde o eu se demarca da colectividade pela inviabilidade de coexistência. A invenção verbal nele vigente produz uma marca de subversão iconoclasta em directa sintonia com o propósito do sujeito de enunciação. Exemplo de notável experimentalismo sintáctico e semântico, constitui uma rara combinatória de criatividade verbal e de capacidade oratória.

O múltiplo e o heterogéneo são marcas do possível a explorar; no poema

> "aparecem todas as tendências estéticas da moda:
> sensacionismo, interseccionismo, cubismo,
> anti-intelectualismo, instantaneismo,
> expressionismo, e naturalmente futurismo"[98].

A extrema criatividade da linguagem, liga-se ao ideário proposto pelo sensacionismo, corporizando o texto uma gradação respeitante aos vários ismos. Esta característica está ligada a uma prática de miscigenação de estilos epocais, sobretudo do Simbolismo-Decadentismo (ao nível do ritmo e do léxico), particularmente importante no fragmento da ficção do eu. A sequência textual que se segue, onde se retrata o burguês, pela prática de associações anómalas, dá origem a uma escrita em que o interseccionismo prepara o sensacionismo.

Com efeito, esta complexa estruturação textual apenas é possível mediante a dimensão de performance, onde o literário se assume como palavra plena e actuante. "A Cena do Ódio" comprova exactamente o teor performativo da linguagem literária através de um experimentalismo sonoro e gráfico. Ela constitui de facto

> "un texte qui est un acte, prise de parole qui se veut prise de pouvoir(...)ce délire de la négation (...)la manière de dire: péremptoire, décisive, définitive, par leur violence intimidante et oraculaire entre prophécie et apocalypse"[99].

Canto do homem novo, "rhétorique explosive aux images de chair et de sang"[100], onde a força ilocutória dá origem a uma linguagem declamatória marcada pela "ivresse de l'invective pure"[101].

A agressão verbal é a agressão física, cuja tortura radica na linguagem que é desferida. Com efeito, "a vertigem da sua função provocante, o salto mortal de uma linguagem em vias de se olhar como fonte de prazer e jogo sem fim"[102] atesta a busca-construção da expressão plena, do poético. A travessia da linguagem em seus múltiplos percursos faz aceder a esse núcleo onde reside a plenitude do verbo.

As constantes acrobacias linguísticas, a profusão de hífens e justaposições, dão origem a toda uma subversão sintáctica corporizadora de intersecções de forte poder expressivo. O princípio das "palavras em liberdade" do futurismo toma aqui uma particular importância, sendo os versos como que abandonados a formas e movimentos sui generis. Reinam as "impossibilia". "Déferlement d'étranges rapports syntaxiques où la parole seule règne, verbe primordial qui engage la suite de chaque phrase"[103]. Em "A Cena..." um ritmo alucinante gera esta espécie de "torrente verbal", segundo MacNab "there is something visceral in this poem's vehemence and declamatory voice. Its vigourous, feverish, almost breathless tone is bound up by a slashing sense of outrage."[104]. Assim se materializa uma experiência de escrita de vanguarda marcada por um optimismo, por uma abertura onde o ludismo reencontra a primitiva força ilocutória do verbo.

Configura-se assim um jogo articulatório de:

- vários tempos verbais e existenciais; presente, futuro

- pessoas gramaticais; eu, tu

- modos verbais; indicativo, conjuntivo

- ritmos; heterometria, verso livre, rima interna e rima em eco: "Tara"/"vara", "imbecis"/"meretriz", "serpentes"/dentes, "Mahoma"/"Sodoma", "Trono de abandono"

- elementos do nível fónico; aliterações, "raiva atávica dos Távoras", assonâncias em "i"

- processos de amplificação; (metáfora com valor hiperbólico), repetição como intensificação (anáforas e epíforas, paralelismo), enumeração caótica, inversão da litania

- processos de restrição; holofrase, elipse

- miscigenação de níveis de língua; erudito (cf. fragmento paródico face ao Simbolismo), calão:

"ora bolas para os sábios e pensadores!
ora bolas para todas as épocas e todas as idades
ora bolas para todos os tempos e todos os países
ora bolas prá intrujice da civilização e da
[cultura"

Por isso mesmo, Almada adoptou o epíteto sensacionista para assinar "A Cena do Ódio", porque nela

vigora de facto uma criatividade feita de experimentação sobre a sintaxe, sobre o grafismo, dando origem a uma linguagem realmente moderna, corporizando, pela via da miscigenação, temas, géneros, focalizações tidas como canónicas. Sena faz radicar neste texto o cúmulo da invenção da linguagem pela "ruptura com o esquema tradicional tipográfico"[105].

"A Cena do Ódio" constitui uma experiência textual fortemente marcada pelas características acabadas de mencionar. Objecto literário múltiplo na sua funcionalidade, porta em si uma evidente postura de autoridade, ligada a uma nítida e exacerbada consciência de superioridade, uma componente interventiva vigente de um modo muito particular em todos os textos do primeiro momento da produção de Almada. O eu que a instaura é um autêntico daimon, força cósmica, metamórfica, que subsume num presente três estados-tempos, reencarnação-memória, vontade-acção de perturbação e triunfalismo. O sujeito vive o advento da sua forma definitiva apenas atingível mediante a acção do canto, verdadeiro exorcismo de uma situação disfórica. Com efeito, este texto pertence a todo um conjunto de poemas que Almada classificava como "de force et de santé en revanche tumultueuse"[106], sendo o único que nos resta para além de "Mima Fataxa" e "Litoral".

O canto desencadeia a série de transformações e transmutações do sujeito mediante os anátemas lançados a

"tudo o que não Me é Eu". Pela força e acção do canto, da palavra catárctica e genesíaca, o sujeito transcende a sua individualidade histórica e dá cumprimento a uma autogénese para uma outra condição. Reunião do humano na sua totalidade, eleva-se ao divino pela via da profecia e também pela acção apocalíptica, uma vez que a destruição é concomitantemente criação. O sujeito realiza um dos conselhos que dirige aos militares quando os manda fazer a bomba que destrua a Terra, "Faze-te Deus do Mundo em dar-lhe fim!", promulgando uma divinização do homem.

O canto permite não só a transmutação do eu como a do tu que, pela travessia textual, igualmente se alterará. Daí o programa destinado a regenerar o Tu, que acabará por se transformar à imagem e semelhança do Eu. Por isso mesmo, ao longo do texto emergem fragmentos metatextuais onde o próprio poema é figurado em mise-en-abime:

- "Hei-de Poeta cantá-La em Gala sonora e dina", "Cantar Eu...!", que se liga à primeira parte;

- "Hei-de entretanto gastar a gartanta a insultar-te, ó besta" diz respeito à segunda,

- "inferno a arder o meu cantar!" relaciona-se com todas, uma vez que o local da expiação e da tortura permite a redenção.

Esta produção extensa (cf. "A Invenção...", "Presença", "Menino...", "As quatro Manhãs", "As três

Conversas...", "La Lettre" e "Histoire..."), "longs cris d'esclave empoisonné que j'ai créé dans des rythmes exagérés..."[107] dá corpo, como já se afirmou, a uma reapropriação da ode, forma fixa que Almada retomará em "Ode a Fernando Pessoa", "Celle qui..." e "Histoire...". Convém não esquecer que as três sequências do texto atrás mencionadas cpompõem, reactualizando-a, a tripartição constitutiva da ode: eu - estrofe, tu - antístrofe, tu-eu - epodo.

Esta estruturação, lírica, é reinserida no seu primievo contexto dramático pela via de um epos que é também "uma longa imprecação de fio a pavio contra a chatice burguesa"[108], essa chatice que Sá Carneiro qualificava como "lusa". Ao mesmo tempo, o poema restaura o cunho performativo da palavra pela via do gnómico: "la révélation nette de ce qu'il ne veut pas voir de ses yeux naifs"[109]. Não é só o recuperar da ode nem o redimensionar da tradição, nem a longa extensão do texto, nem tão pouco a postura agressiva e iconoclasta relativamente aos cânones literários e morais (homossexualidade e sadismo), mas sobretudo o tom radical e devastador, cuja origem entronca num autêntico canto de cunho mágico, consubstanciação de poeta e mago, que conferem a este poema a sua dimensão capital no contexto do modernismo português.

A expressão de revolta e reivindicação de uma individualidade social e moral é veiculada pela assunção

de uma individualidade linguística corporizada nos diversos níveis da ficção do eu. Desde o início, o eu domina, é e age, destrói, transforma. Assim, o traço mais marcante do texto radica exactamente numa hipertrofia do eu consignada por um processo de inversão, o qual, pela via da conversão que é também subversão, instaura a transmutação. Vigente nos vários níveis de funcionamento da textualidade, "A Cena do Ódio" assume-se como arte-acção, performance. Processo de "higiene mental" e consequentemente catarsis, por intermédio do exagero da caricatura, isto é, por um processo de ampliação se aniquila o adversário:

- Sujeito

- o sujeito, de insultado passa a insultar, de mendigo de si próprio passa à hagamonia do eu, de vítima, objecto de riso e ódio, transforma-se em carrasco e, no final, numa espécie de messias que aponta o caminho de salvação.

- o lado negativo do sujeito revela-se positivo; a disforia gera a euforia.

- a homossexualidade volve-se androginia e, como tal, expressão da totalidade.

- a iconoclastia não é senão denúncia da idolatria. No processo de apropriação, neutralização do alocutário, o

sujeito empresta-lhe as suas qualidades: "Empresto-te a minha inteligência".

- Alocutário

- as características do burguês são vícios, ele é o verdadeiro perverso, reduzido à animalidade, entidade quase morta: "Não vives nem deixas viver", ser letal, é uma espécie de vírus, "por toda a parte a doença se propaga", que avilta tudo quanto toca "olha os grandes o que são estragados por ti".

O fragmento textual que retrata o burguês, dividido em duas sequências[110], contém, por um lado, uma proto-narrativa, através da enumeração das suas acções, corporizadas mediante uma enorme sequência anafórica onde se reactualiza a cantiga de maldizer através do exercício de um exímia arte de insultar.

- A palavra

- palavra-acto, "A Cena..." é uma obra-prima da arte de agredir pela palavra, onde a força ilocutória se corporiza numa notável retórica de efeitos que se desenvolve a partir de um processo de ampliação-conversão já aludido. Exemplo de grande experimentalismo linguístico no qual, segundo Jorge de Sena, não há "impressionismo estilístico mas uma total transposição

expressionística"[111]. A teatralidade da expressão cumpre-se num ser-agir, voz-gesto onde o essencial não advém tanto das formas numa acepção, mas sim das posturas:

- a pergunta retórica torna-se acusação: "Não te dói Adão mais que ti?"

- os signos tornam-se em índices-referentes, adquirindo um cariz de tipificação por uma expansão metonímica: "Zero barómetro da convicção"; "competência de relógio de ouro/E correntes com suores do Brasil.

- toda a palavra se torna insulto, transformada em agressão para gerar a destruição criadora, numa apropriação particular da força ilocutória. Verifica-se assim uma valorização máxima da palavra, sujeita a um riquíssimo trabalho estilístico-formal.

Surgem inúmeras subversões-conversões gramaticais; o nome e os processos de nominalização tendentes para um absoluto, constituem a marca preponderante, afectando várias categorias gramaticais:

- o nome comum tende a tornar-se próprio: "Esfinge", "Guindaste", "Tara", "Meretriz"

- o pronome torna-se nome próprio: "Me", "Eu", "Lati-La".

A maiusculação, responsável pelo processo de nominalização acabado de aludir remete para as

experiências de escrita vanguardistas e, em particular, para o interseccionismo.

- o verbo torna-se nome: "Os Chega, os Basta, os não quero mais".

- o adjectivo verbal torna-se nome: "os limitados, os restringidos".

Antiteticamente, o Tu surge sempre tratado mediante um processo de colectivização, de tipificação, que lhe retira qualquer identidade:

- "saltimbancos-bando de bandoleiros nefastos", "dos Mendes e dos Possidónios".

- "ó xaile e lenço...."

- "ó saia azul de Loures".

Verifica-se ainda um processo de conversão:

- interior-exterior

- eu-tu

A metonímia converte-se em metáfora:

- "ó arsenal fadista de ganga azul e côco socialista"

A metáfora transforma-se em hipérbole:

- "co'as pernas fogo de vistas

das coristas de petróleo"

O humano torna-se:

- quando sujeito, divino

- quando alocutário, besta

1.2.4. Hipertextualidade

O poema, cuja violência lhe confere marcas verdadeiramente apocalípticas, amiúde cita a Bíblia, instaurando uma situação de hetero-hipertextualidade, que tanto surge através das referências "blasfemas" do início, a "Meretriz", "ex-libris do pecado", "satanizo-me Tara na Vara de Moisés", "Inferno a arder o meu Cantar", "Dilúvio Universal", "sete pragas sobre o Nilo". Há uma sequência que constitui uma paródia escatológica do Génesis:

"Quanto mais penso em ti, mais tenho Fé e creio
que Deus perdeu de vista o Adão de Barro
e com pena fez outro de bosta de boi
por lhe faltar o barro e a inspiração!
E enquanto este Adão dormia
os ratos roelham-lhe os miolos,
e das caganitas nasceu a Eva burguesa".

As várias referências a conceitos e figuras do Cristianismo e da religião católica continuam o mesmo tipo de trabalho textual: "alma dos Bórgias a penar", "a podenga do limbo mordeu raivosa/As pernas nuas da minh'Alma sem baptismo", "Maldição eterna em voz antiga!".

"Sou relíquias de mártires impotentes
sequestradas em antros do Vício
sou clausura de Santa professa,
Mãe exilada do mal,
Hóstia d'Angústia no Claustro,
freira demente e donzela,
virtude sozinha da cela
em penitência de sexo."

O fragmento acabado de citar apresenta um grau de elaboração específico, uma vez que combina a dimensão anteriormente referida com aquela que foi mencionada, ligada ao pastiche de textos simbolistas-decadentistas, bem como do próprio estilo epocal.

Por outro lado, sendo "A Cena..." um texto-cume do primeiro momento da produção de Almada, patenteia uma situação de auto-hipertextualidade particularmente nítida relativamente a A Engomadeira, K4,..., "Mima Fataxa" e os dois manifestos, bem como face ao "Ultimatum...".

O cantar é de facto um inferno a arder em danação eterna de tudo quanto coarcta a liberdade do sujeito, que se erige em voz apóstata e também juiz de todos os outros.

Assim se dá corpo a uma autêntica imprecação, onde a revolta faz apelar para uma força sobre-humana destinada a produzir a destruição do outro. O sujeito de "sete pragas" converte-se naquele que roga as pragas.

Esse "inferno a arder", porque forma de tortura, neutraliza o inferno em que Portugal se converteu, porque pátria dos piores burgueses, e a "cidade masturbadora e febril", antro de degradação, espédie de Sodoma e Gomorra sem energia nem vitalidade, "exílio de degredados e indiferentes", como Almada lhe chamará noutro texto, é aqui dado como "inferno de Dante por cantar".

Para tal contribui a sua estruturação que reactualiza uma espécie de dança macabra, onde a voz é a foice que tudo nivela implacavelmente, destrói, pela invectiva, pela humilhação.

Na época Almada interessava-se muitíssimo pela dança, e, numa carta a Sonia Delaunay, afirmava acerca deste mesmo poema: "Je chante ici mon grand désir d'être danseur de force et d'avoir des yeux tout blancs"[112], mediante os quais emerge poeta e mestre de si mesmo em soberbo canto de triunfo. A faculdade da dança é também um atributo de Diónisos, e uma das formas de que se reveste o seu culto, profetizando-se no coro de <u>As Bacantes</u>: "quand Dionysos guidera, la terre dansera". No poema se confina uma espécie de "bacanal", ritual orgiástico, da mente e das palavras, onde a loucura é marca de possessão. O lado

obscuro, a fera, o latente possível, emergem para dar cumprimento a um apocalipse e à consequente revelação. Este processo de "dar a ver" remete para uma marca actualizadora da figura de Diónisos, elemento perturbador da ordem social, mas detentor de uma mensagem de sabedoria, de uma revelação. O modo de transmitir essa mensagem implica um apossar-se do alocutário responsável por uma transmutação; o alocutário absorve os sentimentos e as capacidades do sujeito:

"Não te escarneças(...)
Não te odeies ainda(...)qu'inda agora começaste
Desata o nó cego da vista".

O sujeito-objecto de linguagem, tendo passado por provas iniciáticas, torna-se mago da palavra e canta profecias de um mundo novo, de um futuro fora da História, mítico-poético portanto, que ele quer colectivo.

1.3. Correspondências

"A Cena...", texto de intervenção, integrado numa postura de "futurismo de combate[113], logo numa arte-acção, assumidamente apostado no triunfo do Orpheu, para além de uma importância capital na produção literária, tem dois contrapontos "teórico-práticos", "Manifesto Anti-

Dantas..." e "Ultimatum...". Se "A Cena..." constitui um exemplo cabal daquilo a que poderíamos chamar literatura enquanto performance e de uma sátira total, os textos acabados de citar, sátiras parciais pertencentes a uma nítida postura de agressão de teor futurista, pelo menos ao nível das intenções, compõem, relativamente a este texto, como que o inverso, ou melhor, o contraponto: a performance como literatura, isto é, uma outra apropriação do princípio futurista da arte-acção.

"Põe-te a nascer outra vez", súmula da mensagem a transmitir pelo conteúdo e pela postura imperativa, é retomado no final do "Ultimatum..." por "Ó portugueses da minha geração, criai a pátria portuguesa do século XX", Almada dirige-se a um colectivo, apelando para a juventude, tratada como potencial aliada.

A declaração de morte de Dantas insere-se na mesma situação, é simbolicamente a da "geração que consente em deixar-se representar por um Dantas", uma geração "que nunca o foi", como consigna o início do texto acabado de citar e que, no final, acompanhará o "grito de guerra" do sujeito:

> "Portugal inteiro há-de abrir os olhos um dia - se é que a sua cegueira não é incurável, e então gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de asseado: Morra o Dantas".

Verifica-se que, à semelhança de "A Cena...", o adversário acaba por adquirir as características do eu, isto é, na sua relação com a pátria-colectividade, o eu acaba por transformá-la num prolongamento de si mesmo.

Aliás o texto começa pela acusação à geração motivada pela passiva aceitação de um tal representante: "Abaixo a geração". Só depois surge a execução da figura simbólica. O manifesto, todo escrito em maiúsculas, constitui um documento onde a atmosfera apoteótica e a temática atestam uma singular metamorfose da postura marinettiana, operada pela originalidade do próprio Almada. O manifesto presentifica uma saudável e humorística tomada de palavra-acção.

Este texto é o culminar de toda uma polémica, iniciada cerca de 1911, destinada a denunciar o peso institucional de que se revestia Júlio Dantas, nela tendo participado várias figuras do meio jornalístico, literário e artístico[114]. Almada responde ao artigo de Dantas sobre os poetas paranóicos de Orpheu com uma entrevista e uma caricatura em que se vê um académico numa postura animal rendendo homenagens a Orpheu. Num fragmento de A Engomadeira, o narrador-personagem é o poeta "maior que os Dumas todos(...)mesmo superior ao Dantas e ao Noivado do Sepulcro"[115].

No entanto, o texto de Almada, se bem que aceite pela geração, está assinado e constrói-se sempre em torno da

primeira pessoa, o que é típico, segundo Luciana Stegagno Picchio, dos modernistas portugueses, contrariamente aos futuristas italianos. Houve apenas um manifesto de assinatura tripla "nós, os futuristas portugueses": Ruy Coelho, José Pacheko e José de Almada Negreiros, mas apenas redigido pelo último, "Os Ballets Russos em Lisboa". Este assume-se enquanto "apóstrofe directa ao homem português", constituindo um texto de forte componente teórico-prescritivo sobre a arte moderna.

De facto, e segundo a mesma especialista, o futurismo português é essencialmente "mental", havendo apenas episódios e momentos futuristas.

> "Les portugais ne cherchent pas à faire un futurisme à eux, avec les caractéristiques nationales, ils se limitent à diffuser un futurisme dont on peut déjà écrire histoire et à le mimer, et à le décrire(...)les portugais n'ont jamais perdu leur individualisme. Le futurisme comme groupe n'a jamais existé"[116].

Não existindo grupo, houve no entanto um comité futurista, constituído em 1916 por Almada e Santa Rita, embora no campo da literatura apenas uma personagem o tenha assumido voluntária e declaradamente:

> "Il y eut un jeune homme génial et enthousiaste, Almada Negreiros, qui sut jouer le jeu jusqu'au bout, mais en solo, sous forme de

monologue"[117].

No entanto, existiu um "futurismo de combate" cujo ponto mais alto se situa na conferência futurista de 1917 e na posterior publicação de Portugal Futurista, revista cujo comité de redacção é, segundo Stegagno Picchio, falso[118]. A publicação tinha como protagonista Santa Rita; no decurso histórico, a personagem que hoje nós qualificaríamos como tal é Almada, não só pela quantidade da colaboração, como também pela diversidade que ela patenteia; "compte-rendu" da sessão futurista, "Os Ballets russos em Lisboa", "Ultimatum...", "Saltimbancos", "Mima Fataxa" e ainda a nota assinada pelo comité futurista.

O "Manifesto..." constitui o primeiro documento assumidamente futurista que surge em Portugal, escrito em Outubro de 1915 e publicado em 1916, atestando uma certa distância temporal face à publicação da tradução do "Manifesto e Fundação do Futurismo", em 1909, por um jornal de Ponta Delgada.

Texto único em Portugal e no contexto do próprio futurismo em geral, relaciona-se, pelo tipo de sátira pessoal, com o género de "maldizer" cujos antecedentes mais próximos são alguns textos da Questão Coimbrã e muitos dos panfletos que circulavam em Portugal desde o Ultimatum inglês, e de maneira culminante durante a primeira república, visto nessa época não existir censura. Por outro lado, quer o tipo de grafismo quer os termos

usados, "abaixo", "fora", "morra", quer ainda o facto do manifesto ter sido impresso em papel de embrulho, tendo desenhadas umas mãozinhas à frente da onomatopeia "Pim!", concorrem, pela atitude iconoclasta e humorística, para uma certa dessacralização do texto e o consequente ataque à instituição literária.

O adoptar de signos de literatura de cordel sublinha o insulto e o ataque, preparando aquilo que constitui o cerne do manifesto, denunciar o "eminente académico" como produtor de paraliteratura e de literatura de massas.

À semelhança, e na sequência-consequência, de "A Cena...", este texto veicula uma postura de arte-acção onde se reivindica uma identidade cuja pose é, no mínimo, provocatória pela adopção triunfante dos epítetos pejorativos com que a imprensa qualificava os modernistas: "Poeta d'Orpheu

Futurista

E

Tudo!"

MacNab e C. d'Alge fazem referência à leitura pública do "Manifesto..." na Brasileira, bem como às "performances" de Almada e Santa Rita no mesmo café: Santa Rita,

> "vestido de negro dos pés à cabeça, portando um gorro negro de presidiário e Almada, vestido com um fato-macaco e barrete de campino à cabeça,

espantavam os transeuntes e os frequentadores do café e anunciavam, já naqueles tempos, a moda tida então como louca, mas ajustável às novidades futuristas"[119].

Este tipo de atitude faz de ambos, mas sobretudo de Santa Rita, precursores daquilo a que, mais tarde, se designaria "body art".

O assumir de uma postura geracional é o contraponto necessário do "Abaixo a geração!", denunciada como "coio d'indigentes, d'indignos e de cegos. É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero", devido ao facto de esta aceitar a pseudo-liderança de Júlio Dantas.

Segue-se um retrato de toda a intelectualidade de que o Dantas é paradigma, profetizando-se a futura instituição de Dantas como herói nacional, ocupando o lugar de Camões no culto oficial. Tal "delirante profecia" converte Camões em pseudónimo de Dantas. Nessa ficção, Dantas assume-se como "superstar" de uma sociedade de consumo completamente embrutecida. Retratando Dantas como o autêntico inverso do super Camões profetizado por Pessoa, denunciam-se as estratégias de sedução, que encobrem a total ausência de dignidade e de seriedade artísticas. O futuro-apoteose do ridículo e do medíocre surge como o cumular de um processo de denúncia da ausência de qualidade da produção de Júlio Dantas; "(...)saberá tudo menos escrever, que é a única

coisa que ele faz.(...)O Dantas pesca tanto de poesia que até faz sonetos com ligas de duquesa".

Com efeito, o "eminente académico" de três academias, o celebrado escritor mundano é desmascarado como um produtor de obras que quase atingem o nível da paraliteratura. "Basta escrever como o Dantas, basta não ter escrúpulos nem morais, nem artísticos, nem humanos. Basta andar com as modas, as políticas e as opiniões. Basta usar o tal sorrizinho, basta ser muito delicado e usar côco e olhos meigos(...)O Dantas é um autómato que deita para fora o que a gente já sabe que vai sair. Mas é preciso deitar dinheiro.".

Este texto, execução-denúncia contra a mediocridade institucionalizada, entra em sintonia com o "Ultimatum" de Campos cujo subtítulo é "mandato de despejo aos mandarins da Europa". O manifesto, verdadeiro exemplar de virtuosismo linguístico, patenteia uma curiosa apropriação de "une stylistique populaire(...)avec son gout typographique visuel, son assyntaxisme, ses mots porte panneaux"[120], frequentes na prosa anarquista já mencionada. Almada, fazendo uso dos vários níveis de língua, produz sequências onde o calão e os cacofemismos são objectos de um trabalho revelador de uma nítida dimensão humorística: "Merdariana Aldantascufurado", "ganhar muito com o alcufurado" e ainda "o Dantas especula e inocula os concubinos".

Nesta longa sequência de insultos, o próprio nome do visado, arquétipo de tudo quanto é negativo, pela via da tautologia, transforma-se em injúria máxima: "O Dantas é Dantas(...)basta ser Dantas(...)o Dantas é Júlio". Neste último fragmento citado, Almada estabelece um trocadilho, servindo-se da conotação pejorativa que esse nome tem em calão. A fusão de características visuais e gráficas vigente no texto redimensiona a prática corrente nos panfletos e cartazes pelo explorar do fonológico, marcante pela adopção de um lúdico experimentalismo de teor futurista. Esta componente é realçada pela característica de performance, da qual o texto participa em alto grau. Do ponto de vista da construção argumentativo-linguística e literária, o "Manifesto..." é um texto a realçar pela absorção de auto e hetero-hipotextos reunidos num constante ataque literário e pessoal, onde o ludismo é empregue como forma de subversão.

O texto apresenta três partes e um epílogo: a primeira é constituída por um conjunto de invectivas e denúncias da mediocridade de Dantas e daqueles que por ele se fazem representar; a segunda é o relato paródico da estreia da peça Sôror Mariana de Dantas, ocorrida em Novembro de 1915; a terceira é a listagem de todas as figuras que também são Dantas: Dantas de nome próprio passa a adjectivo, de indivíduo torna-se tipo. No epílogo estabelece-se a relação da pseudo-elite com a decadência

total do país, bem como a cegueira que a caracteriza, profetizando-se de imediato o fim de tal estado de coisas.

Em sintonia com "A Cena...", o eu em oposição à colectividade, absorve o tu, neutralizando-o. Para isso, é necessário executar, pela via do ridículo,a mediocridade e o charlatanismo através do seu expoente máximo. A hipérbole é consequentemente uma das marcas estilísticas mais relevantes, funcionando a vários níveis:

- ao nível do eu patenteia a sua manifesta hipertrofia: assinatura e "todos os jornalistas de todos os jornais(...)de que eu não gosto".

- ao nível do adversário: "e tudo, tudo por causa do Dantas(...)e todos os Dantas que houver por aí".

- ao nível denotativo do signo, fazendo uso do sentido literal e do figurado: "os menus do Alfredo Guisado", "fazer ceias para cardeais(...)pesca tanto de poesia que até faz sonetos com ligas de duquesa", criando, nos dois últimos casos, alusões aos títulos de obras de Júlio Dantas.

Por outro lado, o conjunto de nomes, listagem mais propriamente, que compõem a terceira parte implica a marca do colectivo, da tipificação que caracteriza o tratamento textual de Júlio Dantas, factor realçado pela inclusão de adjectivos substantivados no meio da seriação: "os velhos, os idiotas, os arrangistas, os impotentes, os celerados, os vendidos, os imbecis, os párias", bem como da locução

verbal: "os diabo que os leve". Dentro desta sequência surgem ainda nomes e onomatopeias: "os ah oh, os Sousa Pinto, hu, hi e os burros de Cacilhas", produzindo uma figuração heteróclita, para a qual muito concorre a mistura de níveis de língua.

A componente satírica relativa à pátria e à colectividade compõe a vertente disfórica da ficção da pátria, face à qual se erige em adversária a ficção do eu, nos mesmos textos, objecto de um programa destinado a dar corpo à sua real dimensão, só possível mediante a denúncia capaz de abrir os olhos ao colectivo. Este tipo de atitude é realçado pela nota referida que acompanha quase todos os textos publicados na fase vanguardista, excepto para A Engomadeira e "Ultimatum...", isto é, para aqueles em que é marcante a pose futurista, "Manifesto à Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso" e K4,...: "Todos estes livros devem ser lidos pelo menos duas vezes pelos mais inteligentes e daí para baixo é sempre a dobrar".

O burguês de "A Cena do Ódio" encontra-se rediomensionado ao nível intelectual no Dantas, figura arquetípica, "meta da decadência mental", termo verdadeiramente pansemiótico de tudo quanto há de negativo em Portugal: "E tudo, tudo por causa do Dantas",

> "Portugal, com todos estes senhores, conseguiu a reputação do país mais atrasado da Europa e de todo o mundo! O país mais selvagem de todas as

Áfricas. O exílio dos degredados e dos indiferentes. A África reclusa dos europeus. O entulho das desvantagens e dos sobejos".

O inventariar dos males que destroem a sociedade constitui um momento do "Ultimatum...". A enumeração dos defeitos a que se aludiu relativamente a "A Cena...", encontra-se sintetizada na irónica exortação com que termina o texto publicado no Portugal Futurista: "Coragem portugueses, só vos faltam as qualidades!".

O "Ultimatum..." (texto datado de 1917) constitui como que uma composição equivalente ao nível de intervenção, de cunho marcadamente político e nacionalista (enquanto que o de Campos é universalista), de "A Cena do Ódio". O próprio

> "concept d'ultimatum et ses précepts négatifs plutôt qu'affirmatifs, ses formules de violence et d'intransigeance, étaient entrés dans la tradition rhétorique portugaise avec l'Ultimatum de 1890"[121].

O retratar de uma sociedade aberrante e o acto de tentar acabar com ela constitui um ultimatum contra a literatura e a sociedade pós-Ultimatum, reino de "lepidópteros" e "botas-de-elástico". Deste texto se desprende uma crítica à república e às suas instituições, chamando-se a atenção para a necessidade de "explicar à nossa gente os perigos da democracia para que não torne a

cair em tentação". Afirmações deste teor entram em sintonia directa com os textos de Fernando Pessoa "A Oligarquia das Bestas" e "Teoria da República Aristocrática", bem como com o "Ultimatum" de Campos. O texto é, todo ele, subsumível nesta frase: "Não sinto como vós a coragem de deixar apodrecer a pátria."; por isso mesmo toma a palavra para denunciar-exortar à acção os compatriotas com os quais quer colaborar.

Com efeito, o "Ultimatum..." estrutura-se, como "A Cena...", a partir de uma figuração de auto-retrato, a ficção do eu, por intermédio do "leitmotiv" "Eu sou", núcleo da primeira parte, e cuja expressão máxima, a par de poeta e génio, "Eu sou o resultado da minha própria experiência"; segue-se, e em contraponto, um retrato-caricatura da sociedade no seu todo, veiculado por intermédio da evocação contundente de "um país de fracos,(...)de um país decadente" e suas causas, consignadas em dez items, quase todos construídos a partir da anáfora de "porque".

Surge de imediato a seriação de procedimentos, constitutivos de um programa, que permitiriam o ultrapassar desse estado de coisas, corporizados mediante a repetição anafórica de "É preciso" (ao todo treze ocorrências), cuja súmula redunda em "É preciso criar a pátria portuguesa do século XX!". Esta última formulação atesta a transmutação decorrida na textualidade de Almada neste momento, na medida em que, pela primeira vez, o

sujeito de enunciação, demarcando-se embora da sociedade, apela "num tom de proselitismo construtivo"[122] para os compatriotas, visando uma acção conjunta, global: "Ó vós, portugueses da minha geração, nascidos como eu do ventre da sensibilidade do século XX", "gritai nas razões das vossas existências que tendes direito a uma pátria civilizada".

O conceito acabado de mencionar entra em sintonia directa com o "Manifesto Anti-Dantas...", uma vez que a própria formulação "pátria portuguesa" deriva da transformação radical de um título da obra Pátria Portuguesa de Júlio Dantas publicada em 1912 e tornada best-seller, com várias reedições e adoptada como manual escolar. Aliás este era o título de uma obra de Guerra Junqueiro. Nela se veiculava uma ideologia passadista e obscurantista, logo de falso cunho patriótico, que o "Ultimatum..." obviamente aniquila, na medida em que a maior acusação feita à república reside na manifesta impotência de criação da sociedade.

Com efeito, o "Ultimatum...", que Almada faz opor, no "compte rendu" da sessão futurista, às "conferências exclusivamente literárias e pedantes", é, como toda a obra de Almada, uma performance, mas uma performance declaradamente futurista e, como tal, um "acto de propaganda"[123]. O texto,

"construit tout entier sur les motifs du futurisme

marinettien avec ses oppositions: révolution-construction, patrie-monde, ancien-moderne, et surtout la guerre et la paix,(...)l'Ultimatum futuriste d'Almada est la véritable proclamation du futurisme portugais"[124].

Em 1917, Almada escrevia ainda no Portugal Futurista, no manifesto sobre a vinda dos Ballets Russos a Lisboa: "Viva a nossa guerra. Viva a nossa guerra contra ti!", realçando a apologia da guerra expressa no "Ultimatum...". Aí se faz referência ao paralelismo entre a guerra da vida e a guerra das nações. Convertida em "grande experiência", na medida em que "intensifica os instintos e as vontades e faz gritar o génio pelo contraste dos incompletos", torna-se "ultra-realismo positivo". Vivência extrema, a guerra funciona como catástrofe regeneradora porque nela "se acordam as qualidades". Assim, esta é dada como uma revelação da real dimensão do humana e como desmascarar das convenções e mistificações:

"é na violência das batalhas da vida e das batalhas das nações que se perde o medo do perigo e o medo da morte em que somos erradamente iniciados".

Este tipo de construção textual é apoiado por uma série de apóstrofes, donde ressalta quer o teor apelativo quer a força ilocutória:

"Insultai o perigo(...)

Atirai-vos para a glória da aventura(...)

Desejai o record(...)

Dispensai as pacíficas e coxas recompensas da longevidade(...)

Divinizai o orgulho(...)

Rezai a luxúria(...)

Fazei predominar os sentimentos fortes sobre os agradáveis(...)

Tende a arrogância dos sãos e dos completos(...)

Fazei a apologia da força e da inteligência(...)

Tentai vós mesmos o homem definitivo(...)"

O fragmento acabado de transcrever atesta de modo mais explícito a relação de hipertextualidade que o une a "A Cena do Ódio", constituindo o "Ultimatum..." como que o correspondente daquele a um nível aforístico-interventivo específico, no qual se produz uma expansão discursiva em prosa daquilo que, de um modo lírico-dramático, e como tal sintético, se apresenta no poema.

O "Ultimatum..." instaura o relatar de "A Cena..." mediante uma outra postura discursiva, é como ela um texto de intervenção, uma performance. O sujeito do poema exemplifica a máxima de Almada expressa no "Ultimatum...":

"Todo aquele que conhece o momento sublime do perigo tem a concepção exacta do ser completo e colabora na emancipação universal porque

intensifica todas as suas mais robustas qualidades na iminência da explosão(...)desloca o cérebro do limite doméstico prá concepção do Mundo, portanto da humanidade".

A temática da guerra, tal como é apresentada por Almada, na sua dupla dimensão referida, interior e exterior, liga-se, por um lado, ao futurismo, uma vez que se converte em "única higiene do mundo". Estetização do político e luta vital, porque manifestação vitalista, humaniza o homem, revelando-o a si mesmo. Assim,

"destrói as fórmulas das velhas civilizações cantando a vitória do cérebro sobre as nuances sentimentais do coração(...)acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo(...)apaga todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias, ensinando que a única alegria é a vida(...)restitui às raças toda a virilidade apagada pelas masturbações raffinées das velhas civilizações(...)liquida e arruina todas as proporções de valor académico, todas as convenções de arte e de sociedade explicando toda a miséria que havia por baixo".

Destruição, ela nivela, igualiza, permitindo um novo começar. A concepção futurista entronca numa dimensão mítica, em que a guerra cumpre a função de um "eschaton",

limite e consequência da degradação. Como tal, ela converte-se num gérmen de futuro porque, em eterno retorno, surge o prestigioso tempo dos primórdios. À dimensão apocalíptica, de que o tratamento da guerra participa, liga-se também uma vertente temática particularmente importante na literatura portuguesa a partir da segunda metade do séc. XIX, a que se chamou "apetência da catástrofe".

Experiência purificadora e iniciática, ela possibilitaria, tal como Eça e Guerra Junqueiro anteviam, "ressuscitar o espírito público português". A bomba que se Almada invoca em "A Cena...", através de uma postura sui generis, glosa a grande questão da identidade nacional, fundindo-se ficção do eu e ficção da pátria. Em "A Cena...", esta está reduzida ao país do não-eu, exortando-se a colectividade a uma auto-regeneração, enquanto que, no "Ultimatum...", se apela para a geração dos portugueses do séc. XX, dada como extensão do eu:

> "E vós, ó portugueses da minha geração, nascidos como eu do ventre da sensibilidade europeia do século XX, criai a pátria portuguesa do século XX", "E vós, ó portugueses da minha geração, que como eu não tendes culpa nenhuma de serdes portugueses".

O conjunto de conselhos-ordens que se dá é grosso modo a expansão à escala nacional daquilo que se propõe ao

burguês em "A Cena...", bem como aquilo que o sujeito desse mesmo poema fez:

> "Resolvei em pátria portuguesa o genial optimismo das vossas juventudes(...)atirai-vos independentes prá sublime brutalidade da vida(...)criai a vossa experiência e sereis os maiores"; "eu sou um poeta português que ama a sua pátria(...)creio-me como português com o direito de exigir uma pátria que me mereça(...)eu sou português e quero portanto que Portugal seja a minha pátria".

A ficção da pátria converte-se uma projecção-especificação da ficção do eu. No "Ultimatum..." a questão é equacionada pelo recurso ao conceito tradição pátria, transmutação e apropriação subjectiva da tradição histórica pela via da dimensão mítica. Por isso mesmo, a sua expressão será um epos com cunho vincadamente construtivo:

> "Porque os poetas portugueses só cantam a tradição histórica e não a sabem distinguir da tradição pátria. Isto é, os poetas portugueses têm inspiração na História e são portanto absolutamente insensíveis às expressões do heroísmo moderno, donde resulta toda a impotência prá criação do novo sentido de pátria."

Na mesma linha de apologia e proselitismo político e futurista, "Os Ballets Russos em Lisboa" apelam para a acção de uma juventude contra uma colectividade, que se caracteriza pelas "energias desperdiçadas" e pela recusa da "actualidade europeia". Manifesta-se, assim, um empenhamento colectivo na "divina compreensão da Europa" e na "sublime simplicidade da vida". A postura vitoriosa assumida proclama: "Juramos salvar-te, ainda que o tivéssemos de fazer contra tua vontade".

Texto "teórico", nele se advoga a libertação de si mesmo, através da absorção da "mecânica da disciplina", enumerando-se, de modo caótico, por meio de substantivos e adjectivos mesclados, as marcas características do moderno, produtora de uma sequência textual que entra em aberta sintonia com os textos anteriormente citados.

As afinidades em termos temáticos, glosa da ficção do eu, guerra e colectividade, é secundada por um cariz estilístico-formal comum aos textos acabados de mencionar; em todos predominam figuras de retórica ligadas à repetição, invectivas e formulações de teor anafórico e paralelístico, onde a enumeração se converte em subversão da litania.

Constata-se uma grande correspondência entre os processos construtivos dos textos, responsável por uma circulação instauradora de uma forte coesão que permite inferir uma evidente unidade. A tal característica se liga

a combinatória, quase absorção, de uma embrionária teorização que, pela via da metatextualidade, se insinua na produção. Esta marca patenteia uma postura típica da vanguarda, ao cultivar o manifesto, conferindo-lhe desta maneira o estatuto de subgénero literário[125].

A metamorfose, meio e método no agenciamento do sujeito e da linguagem, enquadrada em parâmetros vanguardizantes e modernistas, é a condição necessária ao processo criativo no seu primeiro momento.

Notas

1. Luciana Stegagno Picchio - La Méthode Philologique, Paris, Centre Culturel Portugais, 1982, p.318.
2. Almada Negreiros - Orpheu 1915-1965, Lisboa, Ática, 1965, p.3; cf. ainda as posições defendidas por I.A. Magalhães - "Mima Fataxa em dois Tempos", Colóquio/Letras, nº95, 1987, e Fátima Freitas Morna - A Geração de Orpheu, Lisboa, Ed. Comunicação, 1982.
3. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.V, Lisboa, Estampa, p.25.
4. Id., ibid. Com efeito, Almada faz imensas referências à existência de uma elite - Cf. o prefácio a A Engomadeira, as notas de leitura ao Manifesto Anti-Dantas e a dedicatória de K4,...: "A Fernando Pessoa e a Santa-Rita Pintor, da Intelectualidade portuguesa".
5. Cf. Luís de Montalvor "Nossa intenção é formar em grupo ou ideia um número escolhido de revelações em pensamento ou arte que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos", in Introdução a Orpheu 1, Lisboa, Ática, s/d, p.11.
6. Cf. Arnaldo Saraiva - "O extinto e inextinguível Orpheu", in Um Século de Poesia, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988, pp.42-46.
7. Esta designação-figura prepara, na obra pessoana, as futuras aparições do presidente-rei Sidónio Pais e de D.Sebastião.
8. Cf. António Quadros - O Modernismo Português, Vanguarda e Tradição, Lisboa, Europa-América, 1989, p.54.
9. André Coyné - cit. por António Quadros - Op.cit., p.17.

10. Cf. Jorge de Sena - "Almada Negreiros Poeta", Nova Renascença, nº7, 1982, pp.225/6.

11. Cf. as posições defendidas por Fernando Guimarães - A Poética do Saudosismo, Lisboa, Presença, 1988 e Nuno Júdice - A Era do Orpheu, Lisboa, Teorema, 1985.

12. António Quadros - Op.cit., p.38, citando Pessoa: "Urge atirar(...)uma série de ideias(...)para que possam agir sobre o psiquismo nacional, que precisa ser trabalhado e percorrido em todas as direcções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação".

13. F. Cabral Martins - Álvaro de Campos, Lisboa, Ed.Comunicação, 1989, p.14.

14. Id., ibid., p.15.

15. António Quadros - Op.cit., p.223.

16. Jorge de Sena: "O modernismo teve duas tendências principais que por vezes foram convergentes e por vezes não(...)uma que de certo modo trabalha para ampliar e transformar a expressão herdada dos movimentos literários anteriores e outra que procura ou apresenta-se, ou julga inicialmente que surge de um corte total e absoluto com o passado anterior.", cf. Op.cit., pp.224/5.

17. Carlos d'Alge - A Experiência Futurista e a Geração de Orpheu, Lisboa, ICALP, 1989, p.12.

18. Almada Negreiros - Orpheu 1915-1965, p.14.

19. Id., ibid., p.10.

20. Id., ibid., p.10.

21. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.63.

22. António Ferro, cit. por António Quadros - Op.cit., p.128.

23. Almada Negreiros - Orpheu 1915-1965, p.24.

24. Id., ibid., p.5.

25. Maria Aliete Galhoz - "Sur Almada Negreiros", Actes du Colloque Du Symbolisme au Modernisme au Portugal, Paris, Centre Cultural Portugais (no prelo):

26. F. Cabral Martins - Op.cit., p.27.

27. Maria Aliete Galhoz - Op.cit.

28. Almada Negreiros - Carta a Eduardo Viana, cit. por Paulo Ferreira - Correspondance de quatre Artistes Portugais, Paris, P.U.F., 1981, p.103.

29. Id., ibid., p.108.

30. Id., ibid., p.186.

31. Cartas de fernando Pessoa a Cortes Rodrigues, Lisboa, Ática, s/d, p.79.

32. Fernando Pessoa - "As Caricaturas de José Almada Negreiros", Porto, Águia, nº6, II Série, Abril 1913.

33. Almada Negreiros - Orpheu 1915-1965, p.24.

34. Cf. Paulo Ferreira - Op.cit., p.107.

35. Maria Aliete Galhoz - Op.cit.

36. Id., ibid.

37. Com efeito, não há consenso quanto ao exacto número de versos: 715, F.Cerutti, 710, Maria Manuela Ferraz, 702, Maria do Carmo Portas (Cf. Bibliografia), nem quanto no tocante à classificação taxinómica: poema,

manifesto, ode. Nem tão pouco há consenso quanto ao anunciar da publicação do texto.

38. Paulo Ferreira - Op.cit., p.108.

39. Mário de Sá Carneiro - Cartas a Fernando Pessoa, vol.II, Lisboa, Ática, p.55.

40. Maria Alite Galhoz: "une des pièces maitresses du modernisme portugais, mais à son époque elle ne circula qu'entre les mains des amis du groupe, une fois définitive, le renoncement à compléter et à faire sortir Orpheu 3." - Op.cit.

41. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, pp.20/1.

42. Id., ibid., pp.21-35.

43. Id., ibid., pp.35-40.

44. Id., ibid., pp.20/1.

45. Id., ibid., pp.21-35.

46. Id., ibid., pp.35-40.

47. Paulo Ferreira - Op.cit., pp.86 e 105, respectivamente.

48. Id., ibid., p.106.

49. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.V, Estampa, p.18.

50. Cf. Detienne - L'Ecriture d'Orphée, Paris, Gallimard, 1989, p.115; Grassi - Arte e Mito, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.18.

51. Cf. produção gráfica.

52. Francesca Cerutti - Os "Textos de Intervenção" de José de Almada Negreiros e o Futurismo Português, Diss., Veneza, 1986, p.119.

53. Id., ibid., p.120.

54. Ana Luísa do Amaral - "'A Cena do Ódio' de Almada Negreiros e The Waste Land de T.S.Eliot", Colóquio/Letras, nº113, 1990, p.149.

55. Id., ibid., p.149.

56. Francesca Cerutti - Op.cit., p.119.

57. Almada Negreiros - "Ultimatum...", Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.35.

58. Id. - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.21, p.24, p.40.

59. Carlos d'Alge - Op.cit., p.106.

60. J.A. França - Amadeo e Almada, p.255.

61. Francesca Cerutti - Op.cit., p.120.

62. Ana Luísa do Amaral - Op.cit., p.149.

63. F.Cabral Martins - Op.cit., p.22.

64. Cf. Paulo Ferreira - Op.cit., p.106.

65. F.Cabral Martins - Op.cit., p.27.

66. Francesca Cerutti - Op.cit., p.130.

67. Carlos d'Alge - Op.cit., p.107.

68. Ana Luísa do Amaral - Op.cit., p.147.

69. Paulo Ferreira - Op.cit., p.177.

70. Cf. Maria do Carmo Portas - A Obra Literária de José de Almada Negreiros - Esboço de um Estudo, Diss., Lisboa, 1969, p.102.

71. G.Colli - La Sagesse Grècque, Paris, Ed. de l'Eclat, 1990, p.25.

72. Paulo Ferreira - Op.cit., p.176.
73. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, pp.21-39.
74. J.A.França - Prefácio a La Scène de la Haine, Paris, José Corti, 1989, p.11.
75. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, pp.24-35.
76. J.A.França - Prefácio a La Scène de la Haine, p.8.
77. Cf. Francesca Cerutti - Op.cit., p.120.
78. Carlos d'Alge - Op.cit., p.109.
79. Id., ibid., p.108.
80. Id., ibid, p.109.
81. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.23, sendo retomado este tratamento da personagem da p.29 até à p.40.
82. Id., ibid., pp.24.
83. Id., ibid., p.25, sendo de novo retomada em "Ora bolas prós sábios e pensadores".
84. Id., ibid., p.25.
85. Id., ibid., p.25.
86. Id., ibid., pp.25.
87. Id., ibid., p.26.
88. Id., ibid., p.27.
89. Id., ibid., p.27.
90. Id., ibid., p.27.
91. Id., ibid., p.27.
92. Id., ibid., p.27.
93. O texto adquire um cunho "moralizador", herdeiro do classicismo: "Ridendo castigat mores".
94. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.39.
95. Id., ibid., p.37.
96. Maria Manuela Ferraz - Op.cit., p.43.
97. Ana Luísa do Amaral - Op.cit., p.147.
98. Carlos d'Alge - Op.cit., p.105.
99. Pierre Rivas - Postface à La Scène de la Haine, p.03.
100. José A. França - Prefácio a La Scène de la Haine, p.10.
101. Pierre Rivas - Op.cit, p.84.
102. Eduardo Lourenço - "O Modernismo como Provocação", in Catálogo da Exposição Os Anos 40 na Cultura Portuguesa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
103. José A. França - Prefácio a La Scène de la Haine, p.10.
104. MacNab - "The Poet Strikes Back, Almada Negreiros in the 'A Cena do Ódio'", Luso-Brazilian Review, (16), vol.I, Summer, 1979, p.41.
105. Jorge de Sena - Op.cit., p.234.
106. Paulo Ferreira - Op.cit., p.106.
107. Paulo Ferreira - Op.cit., p.108.
108. Carlos d'Alge - Op.cit., p.106.
109. Paulo Ferreira - Op.cit., p.108.

110. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.22/3 (de "vai" até "búfalo") e pp.29-35: de "E tu também meu rotundo e pançudo sanguessugo" até "mar".

111. Jorge de Sena - Op.cit., p.234.

112. Paulo Ferreira- Op.cit., p.108.

113. Maria Aliete Galhoz - O Movimento Poético do Orpheu, Diss., Lisboa, 1953, p.37.

114. Cf. Francesca Cerutti - Op.cit., p.137.

115. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.I, Estampa, p.81.

116. Luciana Stegagno Picchio - La Méthode Philologique, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, p.318.

117. Id., ibid., p.320.

118. Id., ibid., p.321.

119. Carlos d'Alge - Op.cit., p.111.

120. Luciana Stegagno Picchio - Op.cit., p.323.

121. Id., ibid., p.323.

122. MacNab - Op.cit., p.38.

123. Angel Crespo - A Vida Plural de Fernando Pessoa, Lisboa, Bertrand, 1990, p.226.

124. Luciana Stegagno Picchio - Op.cit., p.325.

125. Nuno Júdice - "O Futurismo em Portugal", in Portugal Futurista, Ed. facsimilada, Lisboa, Contexto, 1981, p.X.

2. VOZ(ES) DO POETA-MENINO; "REAVER A INOCÊNCIA"

2.1. Circulação e circularidade

Do frenético momento onde as metamorfoses se consubstanciam, consignadas no sensacionismo e futurismo, brota a certeza de um saber irredutível à racionalidade, mas por ela perseguido. O sujeito experimenta e expressa o acesso a

> "uma quantidade infinita de sensações sobrepostas, vividas de todos os feitios, cada uma delas, impostas, substituídas, aclamadas, expulsas, até porem os sentidos de cada um nesse desvario surpreendente que nos dá a impressão de termos chegado à vida pela primeira vez a cada instante que vem, a todos os instantes que houver"[1].

A visão produzida pelo êxtase gera a "mântica", volvendo-se luz, conhecimento que, de arrebatador se transmuta, exprimindo-se por intermédio de uma dada discursividade.

> "Um dia na minha vida houve um contacto terrível entre mim e o que eu estava a fazer cá na Terra, foi a sensação mais violenta de que me dou conta."[2]

Tornada objecto de um dizer, tentativa racionalizante de explicitação, a "revelação"[3] não pode deixar de ser comunicada metaforicamente. Não aprisionável, explicável na sua plenitude, por um logos de teor racionalista, essa ordem de sabedoria confina-se enquanto tesouro a expressar, a exprimir. O apolíneo emerge do dionisíaco, porque sua especificação, segundo uma ordem discursiva que necessariamente se confronta com o verbal. O logos reencontra o mythos, tal como em fragmentos de Ésquilo e Eurípides se consubstanciam as figuras dos dois deuses através dos mesmos epítetos[4].

A aventura do dizível, porque vivencial, volve-se pesquisa do cognoscível pela via da semiosis. Construtibilidade onde convergem real e imaginário, invenção de um modo-temporalidade, de uma expressividade interiorizada a compartilhar, confina-se através do próprio acto de a nomear. Essa certeza, saber cuja mensagem, sempre a mesma, embora de maneira diversa transmitida, redunda na pura necessidade e no prazer de dar conta do humano na sua viagem existencial, esse percurso no seio do semiótico. O cognoscível cumpre-se, ante a travessia da expressão, das suas possibilidades e seus condicionamentos, da sua natureza e da sua finalidade.

Ultrapassado o tempo das metamorfoses, provas e provações algo iniciáticas, a unidade que as funda e delas emerge ressalta, patenteando uma espécie de iniciação nos

arcanos de um conhecimento, íntima compreensão, da funcionalidade do universo semiótico. A exploração dos limites do literário, actual e potencial, entronca numa constante perfectibilidade, num fazer apenas viável porque radica em universais. O constatar da vigência, declarada ou camuflada, de núcleos e configurações, equaciona-se por necessidade-utilidade.

Nomeadamente naquilo que se considerou, neste estudo, a segunda fase, a textualidade assume abertamente um eclectismo que não é já procura de um caminho expressivo, de um modo, mas resultante da certeza de o haver encontrado. Passa-se assim de um eclectismo, experimentado mediante metamorfoses, a uma pluralidade como forma de (melhor) expressar a unidade enquanto totalidade. A diversidade converte-se em método de patentear uma atitude assumidamente sincrética e dinâmica na própria constituição das manifestações produzidas.

Esta característica de imediato se liga aos "happenings" realizados por Almada durante o momento vanguardista, atestando, porém, uma postura diferente, bem como às tomadas de palavra-posição que constituem uma marca de toda a sua actuação artística. Nesta fase Almada colabora regularmente no Diário de Lisboa e na Contemporânea, tornando-se os seus textos, ilustrados por ele próprio, uma presença quase constante nessas publicações. Os artigos dados à estampa entre 1921 e 1925 no citado jornal constituem um corpus cujo estudo é

fundamental para o conhecimento da evolução-continuação da actuação artística de Almada. De facto, os artigos de teor vário, da reportagem à ficção, passando pela polémica, revelam a profunda unidade que liga a vasta e multímoda produção de Almada.

Constata-se que a "nova perspectiva ingénua do autor serve sobretudo para aludir a fins muito parecidos aos que motivaram a obra sensacionista."[5]. A circulação inter e hipertextual torna-se cada vez mais evidente e mais declarada. A textualidade rege-se por um processo de escrita, contínuo "remake", desenvolvendo-se, condicionada pelas circunstâncias da hipotética publicação. Reactualizam-se, assim, pela prática simbiótica, onde se camufla uma neutralização denunciadora da passagem a um outro estádio dos ismos vanguardistas e sua experimentação, momentos e fragmentos da produção anterior. Relembram-se os temas cultivados, as posturas discursivas e sua combinatória, até então consignadas na textualidade.

A aludida mutabilidade articulatória existente na produção em questão equaciona-se agora através da adopção de uma mudança de tipo de acto ilocutório, consequentemente, de efeito perlocutório. Almada concretiza textualmente a formulação nietzscheana citada na "Carta de José de Almada Negreiros em que explica a sua intervenção no comício do Chiado Terasse"[6]: "Cessons

d'être des hommes qui nient pour devenir des hommes qui bénissent".

O poeta, ser da palavra, entidade por ela tornado em criatura-criadora, instaura-se mediante o agenciamento, a activação de uma pluralidade ecléctica de códigos. Tal articulação íntima, ainda que em fragmento perseguida, ou materializada, converte-se em combinatória de um dinamismo pleno, no qual a descoberta é constante, resultando da actuação criativa do sujeito: "A unidade de tempo passou a ser relativa, a deusa Razão morreu de frio, e tudo o mais que vier é novidade"[7].

A subjectividade em construção articula-se com tais factores, na medida em que com eles se defronta, sendo resultante dessa mesma dialéctica. Voz actuante, expressa-se por "um tom claro, formas simples", uma vez que o "autor procura comunicar a inocência de uma visão depurada, infantil e quase primitiva da realidade"[8]. Através desta postura a textualidade de Almada reactualiza a tradição lírica, dela emergindo um amor alargado à escala da humanidade, onde uma dada gnose ocupa um papel cada vez mais relevante.

O Diário de Lisboa publica a intervenção de Almada durante o banquete de homenagem a João Vaz, ocorrido em 1921, onde se veiculam ideias e formulações próximas de A Invenção... e do "Ultimatum...", por formulação antitética. No artigo referido vigora uma série de

anáforas do sintagma "Eu sou..." que, de imediato, denunciam o hipotexto acabado de referir, bem como a sua transmutação. No referido texto, Almada define de maneira peremptória a sua identidade-posicionamento artístico;

> "Eu aprendi com os conselhos de Deus a estar só e inocente.
> Eu não odeio nem estimo ninguém, eu sei exactamente o que quero.
> Eu não prefiro nem desprezo nada, eu sei exactamente o que faço.
> Eu não tenho desejos nem remorsos, eu sou um homem do meu século, eu conheço exactamente todos os números!
> Eu não sou pessimista nem optimista, entre mim e a vida não há nenhum mal-entendido,
> eu sou exactamente um homem do nosso século!
> Eu não acuso nem defendo ninguém.
> Deus sabe muito bem onde me pôs e eu sei exactamente onde Deus pôs as coisas!
> Portanto se eu hoje me encontro aqui entre vocês, num jantar público de homenagem (terrível palavra homenagem), a minha presença não pode de maneira nenhuma ser apreciada ligeiramente"[9].

A manifestação de um dizer, em simultâneo fazer intencional, que se quer eficaz e produtivo pela via da captação afectiva, pela fascinação do alocutário, dá origem a uma subjectividade concebida enquanto detentora

de um dado saber. No encaminhamento textual da obra de Almada, a performance, palavra plena, embebe-se de gnose através desse seu modo arquetípico do dizer(-se), fazer(-se); espectáculo-especulação, núcleo e voz do ser. O gnómico aí vigente transmuta-se em poético, nele converge, dele se desprende, em eterno processo cíclico de questionação-resposta. Mutatis mutandis o poético, de maneira dispersa e fragmentária, reencontra a dimensão teórica convertendo a textualidade num lúcido instaurar da construção do sujeito, na sua relação com a palavra e também na maneira como a própria produção se engendra, autocorrige, expande, concentra e se manifesta.

As características ostensivamente performativas da sua produção estão patentes num outro artigo, intitulado "Conferência nº1", publicado no Diário de Lisboa em 9/7/1921, mas cuja data de escrita, aliás consignada na própria publicação, é Maio de 1920. A temática cultivada é a da ficção do eu, tratada através de duas vertentes: a da relação directa com o instinto, a vida, a afectividade e o materializar pela escrita dessa ficção.

Conjunto de fragmentos, cuja natureza, funcionalidade e dimensão paratextual lhe conferem o cariz de hipotexto de A Invenção..., factor reforçado pela datação assumida, esta crónica apresenta particular importância, não só ao nível da referida ficção do eu propriamente dita, mas da especificação nuclear enquanto busca da Ingenuidade. Consignada através do dar conta da própria construção dos

textos mediante os quais ela brota, patenteia, assim, o modo de conceber-instaurar do literário, tal como Almada o entendia, participando de um cariz metatextual específico. Trata-se da primeira formulação explícita da sua concepção da produção litarária, mencionando os objectivos a atingir e as motivações que a norteiam.

O texto mencionado, na sua totalidade, instaura uma espécie de prolegómeno de uma conferência que permanece suspensa, repetidamente anunciada, chamando-se a atenção para a importância da mensagem a transmitir. Em sintonia com a obra na sua totalidade, e de A Invenção... em particular, é um corporizar fragmentário, em si mesmo anúncio de algo de importante que está para surgir. Diversas vezes se prenuncia o início da manifestação, à qual nunca se acede; "vai principiar", "leitmotiv" que ciclicamente emerge no corpus de fragmentos, desencadeia uma simulação e um simulacro de uma comunicação directa, programada, anunciada, adiada, à semelhança de muitas das obras por Almada produzidas, concebidas.

O incipit do dito artigo consta do seguinte: "Há um ano anunciei esta conferência". Com efeito, a única conferência anunciada um ano antes é "La Révolution Individuelle", de que "O Dinheiro", obra parabólica, constitui a primeira parte e único vestígio factual. Atendendo-se ao facto usual na escrita de Almada, a prática do "remake" pode-se, como se afirmou, estabelecer uma espécie de genealogia no trajecto que medeia entre a

concepção e a actualização do projecto. A dita "conferência", objecto de teor conceptual, tem como concretização pontual A Invenção do Dia Claro e o fragmento "Conferência nº1"[10], a que se está a fazer referência. Esta situação tanto patenteia o alterar de um projecto, a mutação pelo seu corporizar desencadeada, isto é, o seu metamorfosear, como uma concretização que se bifurca e se expande.

O não realizar da conferência planeada, adiamento que lhe confere um estatuto de virtualidade, (facto real, ocorrido com A Invenção...[11]) surge justificado no texto pela obediência cega a um instinto, a um factor pulsional que desencadeia a voluntária perda do original. Esta formulação é particularmente marcante, uma vez que constitui a metaforização, não só da escrita e da criação, mas também do desenrolar do processo da aquisição de conhecimento, articulação dialéctica de memória-esquecimento, por Almada posteriormente apontada em Orpheu 1915-1965[12], de construção-desconstrução destinada a produzir o acesso a uma certeza, a uma verdade.

> "Outras obras queridas como a que acabo de perder, consegui eu perdê-las propositadamente e da maneira mais infalível, isto é, queimando-as, para ver se o seu valor resistia à realidade do fósforo aceso. E algumas houve que desapareceram por completo, outras ficaram de pé nos seus esqueletos carbonizados. É precisamente o que

acaba de acontecer com o original que acabo de perder. A preferência que sempre tive por esse trabalho não consentiu nunca a experiência do fósforo aceso, mas quis Deus que a fatalidade de o perder substituisse a minha coragem sentimentalizada. E Deus quis muito bem, pois do original perdido não restou senão a armação, tendo-se perdido todo o revestimento, o qual reconheço poder e dever ser substituído e quantas vezes melhor."

Por isso mesmo, o transmitir da mensagem, no texto equacionada como verdade, "Deus não consentiria que eu me esquecesse de coisas tão importantes", não respeita nem "as palavras nem a ordem", permanecendo, porém, fiel ao conteúdo.

A referência à pluralidade de versões "além desta conferência que perdi tenho mais doze, já prontas e que são a continuação da que perdi", consigna as características do materializar da processualidade em questão, essencialmente reconstrução-expansão, variação de um núcleo de universais técnico-formais cuja articulação compõe esse "original perdido", porque origem de todos os textos. As obras são como que a glosa de um tema, de uma mensagem fulcral cujos parâmetros são aquilo que neste texto se designa "esqueleto".

A perda do original, real ou metafórica, aliás retomada num poema da maturidade, sujeita voluntariamente à alquímica prova de purificação pelo fogo, instaura de imediato uma conotação de teor arquetipal, uma vez que todos os textos repetem, pálida e parcelarmente, o original mítico para sempre perdido, mas do qual permanecem as estruturas básicas, se bem que camufladas. O remanescente não pode ser senão fragmento(s), sombra(s) que reactualiza(m) lacunarmente o essencial. Textualmente se explica, justificando-o, método-meio do instaurar do literário em Almada, da pluralidade que o enforma, da intermitência característica do seu corporizar, bem como a assunção daquilo que se pode chamar, de modo muito lato, uma mimesis manifestada prioritariamente enquanto semiosis, perpetuando, actualizando a tradição.

A busca-instauração do eu pela palavra, cerne do agenciamento poético, redunda na eterna procura dos universais que a ambos condicionam e que a ambos permitem o mútuo e interceptivo relacionamento; por isso mesmo, todos os textos são o retomar de originais perdidos, esquecidos, voluntariamente ou não. Analogicamente, o orador assume-se, reclama-se "homem. Homem com h activo, masculino e feminino ao mesmo tempo e a toda a hora", desvendando-se o sentido da figuração do andrógino, patente na fase anterior. Este constitui uma imagem da busca exacerbada e dispersa da totalidade do humano na sua essência.

O pronunciar futuro da conferência é feito com "o lume" que dela resta, atestando a nítida experiência iniciática que transmudou o sujeito, iluminado pela posse de si mesmo que lhe confere a sabedoria. Tal certeza advém da faculdade do ver:

> "Reparem bem nos meus olhos, não são meus, são os olhos do nosso século. Os olhos que furam por trás de tudo.
> Estes meus grandes olhos de europeu, cheios de todos os antecedentes; como o passado, o presente e o futuro numa única linha de cor, escrita aqui na palma da minha mão esquerda".

O propósito vigente em "A Cena do Ódio", o transformar o alocutário num ser idêntico a ele mesmo, equaciona-se por um outro processo, permanecendo, contudo, enquanto finalidade. Explicita-se a intenção de actuar sobre o outro, de o absorver, transformar pela força da palavra: "Eu ajudo vocês e vocês ajudam-me a mim, na certeza de que cada de nós há-de sair hoje daqui com novas coragens, ou com a coragem inteira. Consequentemente, o sujeito "vai soltar palavras, pôr as palavras à solta por cima de cabeças à espera de corações abertos". Manifesta-se textualmente a vontade de tornar o outro um autêntico semelhante:

> "Tenham confiança em mim porque eu já tenho confiança em mim!

Mas pensando melhor eu devia dizer-lhes: Amigos! Não tenham confiança em mim, porque eu já tenho confiança em mim. Criai vós também confiança em vós."

A mensagem é mencionar de um segredo do passado e do presente, da sua travessia-imbricação, que o percurso da escrita-leitura constantemente (re)faz. A aprendizagem da vida, um "estar no mundo", presença-actuação cujo segredo radica na sábia combinatória dos verbos, "compreender" e "gostar", cumpre-se pela lúcida dádiva incondicional à vida. Esta característica tem como símbolo o coração, núcleo emblemático de Antes de Começar e da "Histoire du Portugal par Coeur" e, por extensão, de toda a produção posterior.

Uma figuração deste teor é usada como comprovante, a posteriori, de uma postura de escrita que é, ao mesmo tempo, uma concepção, uma visão-interpretação, isto é, uma, se bem que ténue, teorização sobre o literário e sua concretização. A crónica evidencia um cariz metatextual, uma vez que explica, de um ponto de vista subjectivo, a génese das obras, o trabalho poético não só em termos técnicos e de materialização propriamente dita, mas sobretudo porque patenteia as coordenadas "teóricas" de que decorre e o horizonte conceptualizante que o enforma. Confina-se uma metatextualidade onde se apontam não só temas como processos de escrita, isto é, os parâmetros

fundadores e funcionais do que se pode considerar uma "Poética da Ingenuidade".

Verdadeiramente paradigmática daquilo que essa poética instaura e visa atingir, a busca-realização do humano através da palavra, a crónica a que se tem estado a fazer referência abrange, por aquilo que expõe de maneira metafórica (e ao mesmo tempo concreta), a textualidade global de Almada. Texto objecto e metatexto, corporiza, e de certo modo justifica, a totalidade da produção anterior e prenuncia a posterior, nas marcas maiores que a suportam. Crónica ou "poética" sub speciae cronicae, realça, pelo enraizamento num factual que, de imediato, se comunica a um público alargado, uma dimensão transcendente, funcionando como um hipotexto de "Elogio da Ingenuidade" e "Poesia é Criação", que lhe são posteriores, um de quinze anos, outro de quase cinquenta.

A partir deste momento da produção, a coesão sistémica que compõe a combinatória dos universais torna-se ainda maior e a dinâmica imbricação dos textos é patenteada abertamente. A hipertextualidade instaura uma circulação tão intensa que estes compõem uma vasta ordenação de fragmentos e textos da qual se desprende uma unidade erigida em conhecimento-vivência que urge compartilhar.

A palavra revela um sujeito, por seu intermédio iniciado em arcanos de uma sabedoria profunda, na qual a

luz interior resulta da metamórfica fragmentação dionisíaca; surge o poeta. Iluminado, transmudado, o sujeito exprime a sua experiência de uma outra ordem da realidade mediante o transmitir de uma mensagem à humanidade, na qual fraternalmente se integra. Assim se atesta o definitivo ultrapassar das metamorfoses que prenunciam o advento do eu, cuja ficção se concretiza e se perpetua na actuação profética, comunicadora de um modo e um mundo novos apenas porque outros, verdadeiros porque genuínos. Desvenda-se o sentido profundo da experiência de busca empreendida e pela própria obra consignada:

> "Há vinte anos que deixei a minha troupe para
> andar sozinho a procurar a arte da saúde
> radiante, já não saberei viver por outra coisa.
> Tenho saudades de ter dado cambalhotas na troupe,
> mas não volto, não volto sem ter encontrado a
> arte da saúde radiante, depois tornarei à minha
> troupe para dar cambalhotas."[13]

Confina-se o percurso, singular e necessário, da escrita em suas condicionantes, actuação e questionar, dos quais brotam progressivamente os métodos, o conhecimento e o sujeito:

> "Vinte anos fui andando
> vinte anos sempre a andar
> porque andar me apetecia
> eu qu'ria saber andar"[14].

Um discípulo que se torna mestre e cuja ambição radica numa vontade de encontrar, criar semelhantes, toma corpo, através da manifestação da sua voz. Emerge o poético da busca e do caminho resultante, convertido em entidade germinal do humano: "Poesia, a Bela, tem um filho único, chama-se Homem"[15].

2.2. A Invenção do Dia Claro; Disseminação e Expansão

A Invenção do Dia Claro equaciona na totalidade da obra a plena assunção pela parte do sujeito de um modo, o seu, a um tempo oposto e complementar, da postura vanguardista anteriormente aludida. A subjectividade submetida à experiência dionisíaca assume agora um dado pendor apolíneo, ou tendencialmente apolíneo, dessa vivência resultante.

A Invenção..., poema lírico e parabólico, de maneira anversa, neutralizante, à de "A Cena...", dá conta de um saber adquirido pela via iniciática, cuja transmissão é inadiável; performance, assume-se enquanto oralidade plena, em si mesma reactualizar da palavra primordial, pensamento e acção consubstanciados no verbo, reunião de poesia e profecia. A modernidade, posicionamento crítico, patenteia-se pela ânsia de um absoluto na expressão, na qual a memória (re)assume o seu cariz de matriz sapiencial

que o mito, ab initio, lhe conferia. Mnemósina, mãe das musas e das artes, era também origem da inspiração e do conhecimento.

> "La déesse Mnémosyne, personnification de la mémoire, soeur de Kronos et d'Okéanos, est la mère des muses, elle sait tout ce qui a été, tout ce est, tout ce qui sera. Lorsque que le poète est possédé de muses, il s'abreuve directement à la science de Mnémosyne, c'est-à-dire surtout à la connaissance des origines, des commencements, des généalogies."[16]

A memória, raiz metódica e metodológica da procura desencadeada aqui convocada, patenteia uma mediação filtrada pelo Nietzsche da Origem da Tragédia: "A memória carregada de interrogações, observações, obscuridades, a que se juntava como se fosse um problema, o nome de Diónisos", na medida em que esta entidade perturba a ordem racional apenas para dar a ver algo de secreto, de oculto, pelas falsas aparências que envolvem e cobrem de mistério a imensidade do real, esse perene espectáculo erigido em fulcro do conhecimento, porque fonte de fecundo espanto, de justa admiração.

O eu que se (auto)ficciona, constrói-se mediante a articulação de uma memória encarada numa tripla e una dimensão: civilizacional "este homem sozinho era da minha

raça - era um egípcio"; "este homem sozinho era da minha raça - era um fenício",

> "lembro-me de ter ajudado a levantar pedras para as pirâmides do Egipto! Também me lembro de me ter chamado José, antigamente, com meus irmãos e uma mulher!"

e "individual", "Estou a lembrar-me! Tu já foste a menina loira! Eu já fui menino verdadeiro a quem tu davas de mamar!"

No entanto, o pólo individual de imediato se converte em paradigma do humano: "Quando digo eu não me refiro apenas a mim, mas a todo aquele que couber no jeito em que está conjugado o verbo na primeira pessoa". A subjectividade concretiza-se pela apropriação de potencialidades características do divino, o poder de criação, apenas viável pela actuação artística:

> "Ao recriar e daí inventar a sua origem, o poeta é no fim de contas, autor de si próprio. Só assim tem a liberdade de inventar o seu passado e o seu futuro."[17]

A Invenção... dá lugar a uma performance radical onde se imbricam textos de outrem, afinal da humanidade, a par daqueles por Almada produzidos, numa atitude de plena presença actualizante. A memória vigente no texto corporiza tanto uma situação de teor interseccionista como

sensacionista, reabsorvidas numa outra contextualização. Os processos evidenciados pelos dois ismos permitem agora a fruição de modos e tempos que a textualidade manifesta e manipula de uma maneira fluida, clara, que denuncia o controle do processo de escrita. E. Sapega insiste na importância do momento sensacionista da produção de Almada, afinal condição prévia e necessária, relativamente ao agenciamento da ingenuidade, na sua procura ou na "recriação, através do gesto criativo, de uma origem perdida"[18].

Neste poema, discurso-fragmento, feito de fragmentos, toda a acção é um dizer transmitido, de modo intermitente, mediante o enunciar de uma lição camuflada em histórias e evocações, recordações, das quais emerge a evidência inevitável de um saber único, pleno. Dela se desprende a assunção voluntária da criação de uma "realidade" da ordem do discursivo, do ficcional, no qual o humano se dimensiona e se instaura. É pelo acto de nomear, de expressar, que o eu (humano) se expande, se constitui e se revela.

A lição vivencial específica que denuncia o assumir de uma maturidade, de uma identidade plena, é produzida através do adoptar de uma atitude constativa e expressiva, veiculando um abandono do elitismo da postura vanguardista, bem como o passar da negação, da recusa do outro, para uma vontade de aproximação. Tal alteração tem

repercussões no discurso gnómico que adquire marcas bem nítidas de didactismo.

Obra-prima de Almada, segundo muitos críticos, "seu único livro", segundo ele próprio, no dizer de J.A. França[19], A Invenção... ocupa de facto na sua produção um lugar de destaque, podendo ver nela como que uma "mise en abime", um fragmento, reduzido mas fiel, do funcionamento da textualidade global em questão. O dinamismo nela vigente corporiza-se por um teor performativo, pela qual o texto se converte na reunião do lírico, da narrativa, do manifesto, da parábola, do gnómico, do fragmento. Para ela convergem caminhos múltiplos e aparentemente heteróclitos, e, em simultâneo, nela radica a configuração global do porvir. Não há marca temática ou formal, postura discursiva ou combinatória do universo textual de Almada que nela não se encontre presente de maneira mais ou menos evidente. A coerência processual actua, o heterogéneo institui-se característica intrínseca, a pluralidade revela-se forma de existência, manifestação da unidade.

O poema em prosa em questão, performance feita de uma oralidade assumida, voluntariamente instaurada, de onde se desprende uma comunicabilidade cristalina, foi objecto de uma realização-conferência pouco antes de ter sido editado em livro, pela Olissipo, em 1921. Não se sabe qual o corpus de fragmentos que esteve na base desta manifestação textual. Dela restam apenas notícias nos jornais e o texto de apresentação da dita conferência da autoria de António

Ferro: "Um Imaginário em Terra de Cegos", onde alegoricamente Almada é evocado como um "iluminado" moderno.

A Invenção..., tal como hoje a conhecemos, resulta de uma selecção elaborada pelo próprio Almada, de entre os inúmeros fragmentos que possuía e incessantemente reescrevia. Nela convergem sequências do que seria a anunciada conferência "Révolution Individuelle", de que fariam parte "Confidências" e aquilo a que mais tarde Almada chamará "O Dinheiro", narrativa que àquelas se liga, bem como à última sequência do poema em questão, "Démarches para a Invenção...".

Os fragmentos "Conferência Improvisada" e "Atenção" (pertencentes a A Invenção...) são paralelos ou parte integrante de "Conferência nº1". Esta última funciona, conforme se apontou anteriormente, como um equivalente teórico e descritivo do dito texto na sua totalidade, embora apresente um cariz de prolegómeno. "As quatro Manhãs" e "O Menino de Olhos de Gigante" constituem hipertextos do poema em prosa mencionado, nomeadamente de "Confidências", conjunto de fragmentos apostados num registo poético, no sentido mais restrito. O último dos poemas mencionados instaura uma expansão lírico-narrativa da última sequência da terceira das "Confidências".

Nesse texto, "feito com pretensões de poema universal na linguagem poética da tonteria popular e com a posição

geográfica portuguesa", a vontade de escrita assumida, revela um objectivo de comunicação alargada, justificativo da quadra, da métrica tradicional e das alterações lexemáticas produzidas: "sono emprestado/não é sono bem ganhado". A referência à posição geográfica portuguesa alude ao glosar da ficção da pátria, acrescido da simbologia que Sintra ocupará no projecto nacionalista no qual participava a Contemporânea, revista onde o texto foi publicado.

O poema, cujo título entra em sintonia com A Invenção..., é o expressar de uma narrativa sob forma lírica, na qual uma terceira pessoa se vai progressivamente transformando em primeira, dando corpo a formulações de um imaginário popular e remoto onde o anímico ressalta: "Ao ar, à luz, ao fogo, à terra e à água como recordação dos nossos encontros". A dedicatória acabada de transcrever prepara a expansão de uma viagem em manifesta relação com a terceira das "Confidências" e a "Parte II", configurando assim uma iniciação:

"Justamente eu vou contar
A viagem que eu fiz
Porque eu soube viajar
À primeira fui feliz".

A edição desta obra, tal como tem circulado na sua dimensão paratextual, apresenta divergências quanto à data de escrita, quanto à publicação. Maria do Carmo Portas,

citando um testemunho oral do próprio Almada, afirma ter sido escrita esta obra em 1918, não sendo destinada ao público pelo seu autor. A publicação teria ocorrido nesse mesmo ano, sem o conhecimento do próprio Almada.

Apenas esta fonte, tanto quanto se pôde verificar, menciona o facto relatado; no entanto, não se especifica qual a editora nem quais os responsáveis. Não existe qualquer exemplar dessa hipotética primeira publicação. Há, contudo, um outro texto de 1920, "Conferência nº1", também publicado no Diário de Lisboa. Por outro lado, "O Livro", fragmento de A Invenção... que funciona como uma espécie de prefácio, foi publicado no Diário de Lisboa em 1921.

Em Deseja-se Mulher, publicado em 1959 pela Verbo, anuncia-se a próxima saída de poema em prosa, que também nunca teve lugar. Resta, pois, o confronto da citada edição com as das Obras Completas pela Estampa e a da INCM. Nenhuma respeita nem reproduz o texto surgido em vida de Almada, sendo as discrepâncias entre as várias edições bastante grandes.

Atendendo a que, neste estudo, não se procura estabelecer uma edição crítica, e constatando a ausência de provas factuais, considerar-se-á como primeira edição a da Olissipo. Nela constam três tamanhos de caracteres impressos, que marcam textualmente a unidade existente entre vários fragmentos, factor particularmente

significativo, visto que esta característica não figura em mais nenhuma das publicações existentes.

"Uma Cruz na Encruzilhada" (o discurso de Cristo), que ocupa uma única página, está grafado com os caracteres maiores de todos, "Confidências" (conversa do menino com a mãe) apresenta os menores, o restante ("Retrato da Estrela que guiou o Filho Pródigo na Volta à Casa Paterna", Parte I, Parte II, Parte III e as citações) patenteia um tamanho intermediário, com excepção de uma frase que sobejou, onde a diferença de tamanho relativamente ao segmento anterior é realçada por uma cor mais forte.

Verifica-se ainda que o título de um fragmento que pode ser considerado posfácio, tal como a crítica normalmente o encara, "Démarches para a Invenção do Dia Claro", não se encontra reproduzido em nenhuma das outras edições.

Nenhuma das reedições respeita esta colocação e modo tipográfico, atitude que acarreta consequências na funcionalidade do texto. A mero título de exemplo, o fragmento "agarrei uma mancheia de palavras..." que serve de intróito à "Parábola", aparece nas duas edições no seguimento imediato do anterior, o que lhe anula a especificidade, alterando consideravelmente o seu estatuto funcional.

Constata-se uma tendência para inserir todas as citações (Rimbaud, Hermes Trimegista, K4, C.H.Péquin,

Petit Larousse, Hermes Trimesgista, Pascal), excepto Antero, Santo Agostinho e Matisse, impressas em páginas isoladas na primeira versão, juntamente com os fragmentos textuais por Almada produzidos, o que as converte em epígrafes.

Esta alteração, vigente ao nível do paratextual, retira a autonomia que a topicalização em páginas isoladas lhe conferia, convertendo elementos nucleares no desenvolvimento textual em marcas peritextuais. Por outro lado, as citações de Péquin e do Petit Larousse aparecem colocadas imediatamente antes de "A minha Vez", quando surgiam no princípio de "O Regresso ou o Homem Sentado". O poema inserido numa das confidências encontra-se reproduzido a meio da página e não logo no início da margem esquerda. Tão pouco se copia a tábua bibliográfica que a primeira edição apresentava.

Há uma forte tendência para reduzir o número de páginas, retirando-se todas as marcas que conferem ao poema o estatuto de livro independente. O alterar da paginação, nítido no próprio título das sequências, é um dos factores que realça a mudança do estatuto funcional (em termos paratextuais).

Verifica-se ainda que algumas das citações deixam de figurar no centro da página, como é o caso do fragmento da teoria dos opostos complementares de Hermes Trimegista e a composição de frases retiradas da obra de Rimbaud,

instauradora de uma espécie de súmula, para ocuparem a margem direita e a esquerda da página, respectivamente.

A edição da Estampa suprime a componente gráfica, pondo em letra de forma a capa e eliminando o auto-retrato; bem como a sequência do subtítulo a ele respeitante. Não segue, tão pouco, a colocação da dedicatória que aparecia na primeira página. Por outro lado, agrupa em epígrafes, os textos que surgiam em páginas isoladas, compondo um fragmento unitário com as sequências posteriores. Estas alterações convertem a capa e a citação de Rimbaud num bloco textual de dois fragmentos. O fragmento de Hermes Trimegista aparece imediatamente a seguir a "O Livro", factor que faz daquele uma parte deste.

A edição da INCM reproduz a capa e o auto-retrato, mas não respeita a paginação nem a topicalização dos fragmentos, embora esteja mais próxima do texto de Almada que a anterior. Porém, a maior das diferenças, inexplicável, diz respeito à ausência da sequência final de "O Livro":

> "Quando eu nasci, as frases que hão-de salvar a humanidade já estavam todas escritas, só faltava uma coisa - salvar a humanidade",

lacuna particularmente grave porque é responsável por uma autêntica truncagem.

Enquanto publicação da responsabilidade de Almada, A Invenção... apresenta uma dimensão paratextual importante para o conhecimento da funcionalidade do texto. A capa foi executada à mão pelo próprio Almada, constando do título e do subtítulo que se passa a transcrever:

"Escrita de uma só vez para todas as espécies de orgulho
seguida das démarches para a Invenção
e
acompanhadas das confidências mais íntimas e geraes.
-
Ensaios para a iniciação de portuguezes na
na revelação da pintura
-
Com um retrato do autor por elle-próprio
-
primeiro milhar
-
LISBÔA
"OLISIPO", Apartado 145
1921"

Este fragmento peritextual constitui em si mesmo uma "mise en abime" do poema globalmente considerado. A primeira frase, citação do Leal Conselheiro, consigna não só uma espécie de descrição do modo de produção, mas também contém uma imposição de sentido e uma finalidade,

marcas típicas da postura de Almada desde a fase vanguardista, evidenciando-se uma vontade de controle de recepção. A essa característica alia-se ainda um teor autodescritivo, metatextual, onde se anuncia a sequência dos fragmentos, bem como a existência de uma espécie de texto em paralelo que "Confidências" corporizam. A tal marca liga-se a alusão explícita a um dado cariz esoterico relativo a pintura, factor reforçado pelo auto-retrato.

É de frisar que o texto está assinado Almada, caso único na produção literária, valorizando a forte relação com a componente plástica que o subtítulo manifesta.

O desenhar das letras na capa, bem como o incorporar da data e da editora, tanto recuperam marcas típicas do vanguardismo de Almada como se ligam à restante produção dos anos 20, onde o gráfico e o literário se combinam de modo íntimo. Porém, e sobretudo, corporizam, anunciando-o, o que se busca em "O Livro", a obra inteiramente produzida por sábios.

O poema institui um retrato-relato de um percurso vivencial corporizado através de fragmentos de origem vária, dialogando na superfície textual, em que a voz do eu se corporiza num tu e num ele alargados à escala humana, visando o uno que tudo suporta. A dita voz é actualizadora de um intermitente discurso apoiado e comprovado pela interactuação de vozes, num retorno mnemónico que conflui e institui o devir textual.

Se em "A Cena..." se advogava o abandono do social, do artificial, se apelava para um singular regresso às fontes, ao primitivo, sintetizado no "aprende a ler corações" aqui propõe-se ler o universo, revisitá-lo através da memória, reconhecê-lo, reinventando-o pelas palavras que, isoladas, o contêm parcelarmente e no seu conjunto o compõem. Por isso se busca o livro cósmico, mítico, escrito pelos sábios, produto da escuta do universo da decifração dos seus sinais, no qual tudo é extraído da natureza directamente pelo homem:

> "Começava cada qual por fazer a caneta e o aparo com que se punha à escuta do universo; em seguida, fabricava desde a matéria prima, o papel que ia assentando as confidências que recebia directamente do universo; depois, descia até ao fundo dos rochedos por causa da tinta negra dos chocos; gravava letra por letra o tipo com que compunha as suas palavras; e arrancava da àrvore a prensa onde apertava com segurança as descobertas para irem ter com os outros."

Esse livro, formulação em simultâneo metafórica e concreta, do princípio de sabedoria que se quer compartilhar, contém "as frases que hão-de salvar a humanidade" e com elas o segredo da sabedoria. A Invenção... concebe-se como uma corporização fragmentária desse livro inteiramente concebido e produzido pelo seu autor. O fragmento transcrito constitui uma protonarrativa

onde se figura a busca do autêntico, do genuíno, do verdadeiro; autoficção, que culmina no ser dono de si próprio, na plena presença que suscita nos outros a constatação: "Olha um homem!". Esta formulação temática é reevocada no fragmento "Confidências" pelo lúcido conselho do anjo da guarda "Começa já a cuidar da tua presença".

O alocutário, humano na sua dimensão alargada, tal como o sujeito, encontra-se presentificado por figuras-tipo, dentro das quais ressalta a personagem autenticamente arquetípica, a mãe. Esta implica uma projecção analógica do sujeito, marcando o núcleo de ligação com "O Outro" (cf. "La Lettre"), elo que permite o assumir da alteridade pelo dito sujeito. Por isso, surge repetidamente, funcionando como uma confidente. Gera-se assim uma recorrência perfeitamente cíclica ao longo do texto (cf. "O Livro" e "Confidências"), constituindo um "leitmotiv"[20]. No epílogo, a mesma personagem "insinua-se" metaforicamente através da boneca que fascina o menino, porque se parece com as meninas; a mãe é a menina loira da oleografia.

A temática da maternidade, articulada à da infância, mais propriamente as figuras da mãe e da criança, ligadas a uma vivência afectiva eufórica e harmónica, aliam-se, numa íntima relação, mas explicitada à assunção de si mesmo. Na sequência do poema, a criança surge convocada quer pelo poeta, quer pelo evocar do desenho onde, sem o saber, repete as linhas traçadas por Deus. O menino

reaparece ainda no último fragmento, manifestando o assumir de uma experiência, segredo ciosamente guardado, onde se consubstanciam amor e verdade.

O adoptar de uma postura voluntária, recriada a partir "da infância roubada", implica uma cosmovisão onde o ludismo se converte em processo de cultivar o sincrético através da simbiose de hedonismo e de liberdade. A infância funciona como paradigma do comportamento, só possível pelo recurso iniciático e pelo despojamento a que os dois primeiros momentos do poema "As quatro Manhãs" aludem. O atingir da sabedoria, da plena consciência do ser, implica o aceder ao mistério, dimensão ligada à faculdade do ver. Na "Mémoire nº6" do poema "Celle...", configura-se, através da citação bíblica, uma articulação dos núcleos temáticos acabados de mencionar:

"MARTHE VISITE MARIE
Ô JE TE COMPRENDS
Ô FEMME
TU VOIS TOUT
DANS TON VENTRE".

"As três Conversas..." e "As cinco Canções mágicas" constituem formulações líricas resultantes do saber ver. Essa mesma capacidade está patente em "O Menino de Olhos de Gigante".

Sincretismo e infância, vertentes nucleares na estruturação da ingenuidade, emergem de maneira patente

noutras obras dos anos 20, como comprova o artigo "A Paixão dos Portugueses por 'La Goya', Artista admirável da Expressão":

> "E não há meio de deixar de ser criança(...)porque há muitas coisas de que eu gosto sinceramente mais em todo o mundo, mais do que as outras, uma porção delas, uma imensidade que até chega a ser vergonha para uma pessoa só gostar de tanta coisa diferente ao mesmo tempo(...)afinal todas as coisas têm por onde se lhes pegue, de modo que já não deito nada fora. De uma maneira geral, posso afiançar-lhes sem receio de que eu já gosto de tudo(...)Gostar é a vida inteira que se apresenta incondicionalmente para ficar à nossa disposição. Gostar é o único modo que cada um tem para explicar a sua acção. O único caminho que Deus traçou a cada um foi precisamente esse por onde cada um gostar mais de ir. Todos os outros são falsos e mentirosos!"[21]

> "A fantasia deforma como uma lente de aumentar, as coisas ditas e os factos descritos e descobre ainda no subconsciente outro mundo que a imaginação infantil traz ao nível do real"[22].

Com efeito, um outro texto composto por sequências de fragmentos, "Celle...", relaciona-se com "A Invenção..." até pelo título das duas partes que o configuram:

"Mémoires de chez nous", que se articula com "Acerca de três oleografias" e "Démarches en ville", que se ligam a "A Viagem" e "Démarches para a invenção". Por outro lado, a ingenuidade enquanto infância sabiamente reconstruída aparece insinuada no seguinte fragmento: "QUAND J'ÉTAIS PETIT, JE SAVAIS TOUT ET JE NE SAVAIS PAS QUE JE SAVAIS TOUT".

O anjo da guarda, personificação do espírito interior, do "daimon", veicula uma significação paralela à da figura da mãe. Esta personagem é como que reabsorvida pelo sujeito que reassume uma alteridade dialéctica na sua vivência interior, surge nos textos que acompanham a publicação de Pierrot e Arlequim em livro, em Deseja-se Mulher e em "Presença". A sequência ligada ao anjo da guarda vigente em A Invenção... será retomada, numa topicalização diferente, na epígrafe de "Presença".

No primeiro texto, o anjo da guarda, confidente e guia, guarda "do sonho dourado de cada um", a realização pessoal, transmite ao sujeito uma lição de sabedoria. Ao postular a existência de resposta como implícita à formulação, isto é à pergunta, o anjo da guarda, para além de glosar a formulação exposta na teoria dos opostos, insiste no lado criativo, fazendo radicar no sujeito a fonte do conhecimento. Esta certeza constitui o segredo que o sujeito quer compartilhar com toda a humanidade. Segredo esse que não é mais que o saber escutar a voz

interior e actuar a fim de corporizar essa aspiração íntima.

A Invenção... consigna o participar de uma harmonia cósmica, no tom e na apologia de uma comunicação que é comunhão, patenteando marcas que o aproximam de certo tipo de textos sagrados. Ao assumir uma postura fraternal, o sujeito, através da mensagem transmitida, dá corpo a uma discursividade gnómica, erigindo-se apóstolo de um novo estado vivencial, como sempre o fez, embora textualizando-o de outro modo. O poema assume abertamente o teor fragmentário e a formulação metafórico-cognitiva, equacionando uma escrita radicalmente sincrética, participadora de uma lógica simbólica porque, como diz Almada num outro texto, "todas as cores, todas as cores misturadas é que dão a claridade".

Texto pronunciado em conferência e que em determinados momentos se assume literalmente como tal, basta atender ao título e teor dos fragmentos da primeira parte "Conferência improvisada" e "Atenção", estabelece um contrato ilocutório no qual se apela para a intervenção do público, aí formulada como eventual ordem de suspensão. Porém, esta intervenção solicitada camufla a verdadeira intervenção que consiste no efeito perlocutório de adesão do público à mensagem que ele quer transmitir.

2.2.1. Estruturação: sístole, diástole

As características globais acima mencionadas atestam a existência de núcleos temáticos, configurações discursivas que são objecto de um trabalho textual tendencialmente infinito, marcado pela travessia de arquitextualidades várias. Os factores referidos conferem à produção de Almada o assumir nítido da transtextualidade.

Composto por um conjunto de fragmentos onde ressalta uma forte componente gnómica, o poema constitui uma exemplificação da dinâmica da processualidade textual exposta por intermédio de uma discursividade diferente. O corporizar de A Invenção... divide-se nas seguintes sequências:

"O Livro" (segundo parâmetros tradicionais pode funcionar como prólogo; nove fragmentos)[23]

Parte I "Andaimes e Vésperas" (14 fragmentos)[24]

"Confidências" (4 fragmentos)[25]

Parte II "A Viagem é o que não se pode prever" (5 fragmentos)[26]

"Confidências" (1 único fragmento)[27]

"Retrato da Estrela que guiou o Filho Pródigo na Volta à Casa Paterna" (12 fragmentos)[28]

"Confidências" (um fragmento cortado por duas citações)[29]

III Parte "O Regresso ao Homem Sentado" (2 epígrafes, 1 fragmento dividido por duas citações)[30]

"Uma Frase que Sobejou" (1 fragmento com uma nota de teor paratextual manifestamente irónico)[31]

"Démarches para a Invenção do Dia Claro" (segundo parâmetros tradicionais pode funcionar como um epílogo, 1 epígrafe mais 1 único fragmento)[32].

A própria estruturação faz referência ao teor compósito do livro, onde se articulam dois núcleos textuais maiores, em mútuo comentário exemplificativo, reforçados pela existência de um fragmento que funciona como prefácio e um outro como posfácio, donde emerge o corolário de toda a obra.

Esta tripartição, com as conotações de início, desenvolvimento, conclusão que dela se desprendem, é reproduzida pelas sequências Parte I, Parte II, Parte III, no seu conjunto compondo uma elíptica "novela de aprendizagem"[33]. As três sequências maiores, (Partes I,II e III), constroem uma autobiografia poética, na qual o sujeito assume uma postura emblemática do humano, assunto maior da produção global, e nomeadamente da lírica.

A dita "novela", que apenas o pode ser de modo metafórico, corporiza uma figuração do dar conta de um

percurso existencial e suas condicionantes, é incursionada por "Confidências", fragmento instaurador de um contraponto lírico-gnómico.

Discurso em paralelo, que o não é, uma vez que se revela complementar, o diálogo do poeta voluntariamente menino com a mãe, símbolo do perfeito alocutário porque dotado de compreensão e afecto, "Confidências" reequacionam, instaurando um outro nível interpretativo, uma outra perspectiva dos vários temas e motivos emblemáticos, revelando o seu sentido oculto. Esta sequência única, formada por "três textos em que são rememorados os primeiros temas"[34], patenteia a transformação operada pela imaginação do menino, ante o evocar de momentos vividos na infância.

Os vários fragmentos reunem-se na construção de uma infância onírica e mítica, a todo o momento presentificada quer pelos quadros (as oleografias) quer pelos relatos do menino quer pela intermitente sequência "Retrato da Estrela...". Figuração do intermitente, mas perene, fluir da memória, instaura uma "mise en abime" face à totalidade do poema, na medida em que as próprias sequências frásticas se vão rarefazendo progressivamente até serem meras frases quase constativas:

"Gosto mais dos bois de barro que dos bois
verdadeiros.

*

O gabão do jardineiro era forrado de azul.

*

A rosa encarnada cheira a branco.

*

Quando vejo o cor-de-rosa parece que se referem a mim."[35]

Estas

"recordações de infância(...)sugestões a partir do facto, do objecto ou de uma cor, não se relacionam entre si e parecem representar a memória na sua catadupa de imagens sem ligação aparente muitas vezes",

relacionam-se, instaurando uma antítese, com fragmentos de "Celle...", reequacionando a forma de estruturação de "Litoral", texto onde fragmentariamente se evocam momentos e situações cujo fio condutor é uma viagem de comboio de Lisboa a Sintra.

O facto de a menina loira dar de mamar a um menino de verdade estabelece uma figuração metafórica autojustificativa da eclosão do poeta menino que será retomada pela posterior sentença "o homem há-de ser artista, o homem há-de ser humano". Esta formulação entra em sintonia com "O Homem que se Procura", narrativa na primeira pessoa pertencente àquilo a que Ellen Sapega considera "conto jornalístico":

"Um dia(...)quis ser eu, mas como é impossível sermos nós sem que primeiro tenhamos sido toda a gente, comecei a fugir de toda a gente a ver se me encontrava"[36].

Com efeito, a ficção do eu é uma gestação, uma autogestação, na medida em que radica numa espécie de maiêutica que se prolonga por uma dimensão iniciática. O poeta é menino porque se engendrou a si mesmo, se reinventou através da luz do conhecimento e da vivência. O seu percurso, o conhecer-se a si mesmo, confina na vivência assumida do humano: "Vocês todos sou eu e Eu sou vocês todos"[37].

O menino revela-se sábio, produzindo uma efabulação interpretativa e clarificadora de sentidos profundos, onde a memória individual e cultural se inscreve numa longa teia de ficções e de livros reactualizados pelo poema. Figura-se então, sempre pela via metafórica, uma vertente "hermenêutica" cuja actuação visa expressar uma espécie de "exegese do real", do visível, mediante um percurso destinado a exaurir os sentidos consignados no(s) livro(s) e no universo.

Além destas sequências, no seu interstício, surgem em determinados momentos do texto outros fragmentos, citações, como tal assumidas, de autores vários e do próprio Almada. Constata-se, porém, uma grande unidade construída pela coesa rede de relações que os vários

fragmentos estabelecem entre si. Com efeito, cada um deles é uma exemplificação-interpretação e um retomar, um desenvolvimento de outros, dando corpo a uma exemplificação de sincretismo e, por extensão, a uma série de analogias e correspondências que, metafórica ou alegoricamente se interrelacionam.

"O Livro", sequência que a crítica frequentemente considera prefácio, pela sua colocação e teor indicial, é em si mesmo um intróito. O seu cariz paratextual está camuflado, redimensionado, por uma formulação poética. O livro que o sujeito busca é a figuração metafórica do acesso ao conhecimento, uma iniciação de certa forma, escrito e inscrito no universo, produto do sábio escutar dos mestres que não fazem mais que descodificar e recodificar os sinais cósmicos. Assim, "O Livro", todo o livro, é uma transcrição do universo, por isso mesmo tem como correspondência directa, e simultaneamente oblíqua, no interior da totalidade textual, a última das "Confidências" onde se clarifica o sentido da viagem universal que conduz ao âmago do ser, ao irredutível do humano, no seu destino civilizacional e vivencial.

A articulação-exemplificação da sequência final do primeiro fragmento textual, onde se afirma a necessidade de salvar a humanidade, é desvelada neste momento pelo contar distanciado das ilusões vividas pelo sujeito ao procurar no exterior, no mundo, na ciência, aquilo que só está no próprio: "Todas as coisas do universo aonde, por

tanto tempo, me procurei são as mesmas que encontrei dentro do peito no fim da viagem que fiz pelo universo"[38].

"O Livro" salvífico que se deseja encontrar só pode ser o livro que o poeta (trans)escreve, porque o segredo da sabedoria implica, como se patenteia na última das "Confidências", o dar conta que o gigante, personificação do antagonista, antevisto pelo menino, não era mais que a parte desconhecida do próprio: "Quem poderia, mãe, ter-me convencido de que éramos nós próprios o gigante?"[39].

Instaura-se, pela figuração aludida, um simulacro-simulação de conferência, realçando a dimensão performativa do texto composto por "Conferência Improvisada"[40] e "Atenção"[41], respectivamente os fragmentos que delimitam o equacionar do humano; a unidade homem-mulher e a problemática da leitura das três oleografias. Assim se insinuam protonarrativas na primeira pessoa, interligadas a fragmentos na terceira, bem como o discurso de personagens, num constante jogo de vozes que entram em relação com as citações e o pastiche do texto bíblico. É de frisar a operação de decifração, de desocultação do real, metaforização da aquisição de conhecimento, ou melhor, do percurso da vida, será reabsorvida mais tarde por um processo de identificação pela parte do sujeito de enunciação através de uma interpretação de uma situação dada como paradigmática.

"O conhecimento é uma relação de comércio com as

> coisas que a descoberta do que há em nós capaz de, originariamente, estabelecer essa relação. Esse limiar - anterior portanto, ao próprio conhecimento é a revelação de uma inocência, ingenuidade ou ignorância que o homem tem que restituir no seu corpo e espírito."[42]

O assumir desta postura consigna a problemática da ficção do eu e da subjectividade, tal como a modernidade a encara. "A fidelidade ao nosso ser, o encontro de cada um consigo próprio significa a imersão numa pura subjectividade."[43], afirmando-se, num outro texto: "cada um é o resultado de toda a gente". Como justamente aponta Sena, o eu poético que do texto se desprende representa "a humanidade, o homem em si mesmo(...)na aventura da sua própria consciência"[44]. Esse eu,

> "a criação permanente que nós somos a cada momento, parte de mim(...)a cada momento da humanidade, parte daqueles outros Eus que o meu Eu significa, aquele Eu em que cabem todas as pessoas que forem capazes de se encaixar dentro dum jeito de se conjugar o verbo na primeira pessoa"[45].

Na primeira sequência ("Andaimes e Vésperas"), emerge uma teorização sobre a palavra, e consequentemente sobre o literário, bem como da sua natureza e funcionalidade, imediatamente seguidas de uma exemplificação consignada

pelo fragmento "Parábola"[46], pastiche do texto bíblico, e "Uma Cruz na Encruzilhada"[47], onde o Cristo de pedra produz um discurso, "elogio da loucura", impulsionado pelo texto nietzscheano.

O sujeito de enunciação do primeiro fragmento, que queria saber viver, posto "neste mundo à imagem e semelhança de Deus", emerge exemplificado por Cristo, o Messias, o "homem que sabe viver", como o classifica o epíteto da parábola, na medida em que tem consciência de que a "fortuna" e missão do homem radica no criar-se a si mesmo.

> "O difícil não é chegar aos grandes, mas a si próprio(...)Ser o próprio é uma arte onde existe toda a gente e em que raros assinaram a obra prima"[48].

Para tal, possui o gérmen da iniciação, conhecimento, a centelha divina que no texto é equacionada através da marca dionisíaca da loucura, da sábia loucura que se transforma em fantasia e esta em imaginação criadora.

Cristo, figurado na sequência "Parábola", o deus-homem que foi menino, atravessa as duas alas opostas da humanidade sem se dirigir a nenhuma em especial. O seu discurso emerge no fragmento seguinte, "Uma Cruz na Encruzilhada", em singular citação do "Ecce Homo", transmitindo uma mensagem de redenção, de autodignificação do humano, onde imperam dinamismo e liberdade. Configura-

se um Cristo-Zaratustra, ou melhor, um Cristo-Prometeu que vem lembrar ao humano o seu único destino: "tomar posse de si mesmo", possível a tornar real, porque perfectível.

> "Não tenhas medo de estares a ver a tua cabeça a ir directamente para a loucura, não tenhas medo! Deixa-a ir até à loucura! Ajuda-a a ir até à loucura. Vai tu também pessoalmente, co'a tua cabeça até à loucura! Vem ler a loucura escrita na palma da tua mão. Fecha a tua mão. Fecha a tua mão com força. Agarra bem a loucura dentro da tua mão!"[49]

A necessidade de conquistar um lugar na Terra, o conquistar de si mesmo, objectivo de todo o processo da ingenuidade, surge formulado no texto pronunciado no comício do Chiado Terasse: "o lugar de cada homem é aí, no centro do universo. O centro do universo é o espaço preenchido pelo corpo de um homem"[50], relacionando-se directamente com o momento de A Invenção..., "aquele onde cabe um homem inteiro e de pé". Esta procura encontra-se desvendada sobretudo em Nome de Guerra e "As quatro Manhãs"[51]:

> "E aqui me tendes chegado
> ao único a que eu quis chegar:
> Saber o sítio da estrela
> que ilumina o meu lugar
> Aqui me tendes chegado

Diante do meu próprio mistério
Agora tudo é concorde e imenso
Tudo se liga e conclui."

O "Cristo de Pedra", prefiguração antitética das falsas estátuas que povoam "Paris e eu", e da "estátua humana" em Nome de Guerra, continua:

"Senão(...)se tens medo de dúvida e te pões a fugir por mor da loucura que já está à vista, se não começas desde já a desbaratar a fantasia que cresceu no lugar marcado para ti, lá em baixo na terra; se não pretendes transformar essa fantasia em imaginação tranquila e criadora...

...um dia a loucura virá pelo seu próprio pé bater à tua porta e tu, desprevenido, e tu sem mãos para a enganar, porque a loucura já será maior do que na palma da tua mão, porque a loucura será maior que as tuas mãos, porque a loucura poderá mais do que tu com as tuas mãos; e ela fará de ti, o pior de todos por não teres sabido servir-te dela como tu devias sabê-lo querer!"[52]

O fragmento acabado de transcrever, pela postura e temática, entra em sintonia com "A Cena do ódio" e com o fragmento da "Conferência nº1": "É a dúvida, é a própria dúvida que anda metida dentro da minha cabeça", constitui ainda o gérmen de "Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras

da Esperteza Saloia", bem como muitos textos líricos da fase final, entre os quais "Reconhecimento à Loucura":

"Já alguém sentiu a loucura vestir de repente o
[nosso corpo?
Já.
E tomar a forma dos objectos?
Sim.
E acender relâmpagos no pensamento?
Também.
E às vezes parece ser o fim?
Exactamente.
(...)
E depois mostrar-nos o que há-de vir
Muito melhor do que está?
(...)
E de uns fazer gigantes
E de outros alienados?
E fazer frente ao impossível
Atrevidamente e ganhar-lhe, e ganhar-lhe
A ponto de o impossível ficar possível?
E quando tudo parece perfeito
Poder-se ir ainda mais além?
E isto de desencantar vidas
Aos que julgam que a vida é só uma?
E isto de haver ainda mais uma maneira para tudo?
Tu só loucura és capaz de transformar
O mundo tantas vezes quantas sejam as necessárias

[para olhos individuais

Só tu és capaz de fazer que tenham razão
Tantas razões que hão-de viver juntas
Tudo, excepto tu ó rotina peganhenta.
Só tu tens asas para dar
A quem t'as vier buscar."[53]

O discurso de teor teatral por Cristo pronunciado emerge no cruzamento de vozes que compõem A Invenção..., corporizando a personagem paradigmática do humano na sua verdadeira dimensão. Num texto publicado no Diário de Lisboa, "Teatro"[54], hipotexto dos ensaios sobre teatro, consta o seguinte:

"O melhor exemplo de puro e admirável teatro são as palavras de Cristo. Falando para todos, não ignora ninguém e estima cada um."

Esta formulação entra em sintonia directa com as sequências textuais que delimitam o monólogo de Cristo:

"a cada um que passava dizia o Cristo de pedra(...)Um por um, toda a humanidade ouviu a cruz da encruzilhada, e a cada um parecia-lhe reconhecer aquele modo de falar",

A articulação Cristo-Prometeu produz uma simbiose das figuras por Almada posteriormente consideradas protagonistas do humano, instaura, de imediato, uma relação hipertextual com Ésquilo e com os Evangelhos, para

além do já mencionado Nietzsche. Cristo percorre a obra, instituindo-se como paradigma do humano na sua dimensão suprema de ingénuo, como atesta o título de um dos fragmentos da primeira parte de "Celle...": "L'enfant parmi les docteurs". Constituindo "a única lenda verdadeira da história da humanidade", como o definia em A Engomadeira, aponta neste poema, quer pelo discurso quer pela postura do próprio personagem, para Prometeu Agrilhoado. Aqui Cáucaso e os ensaios dos anos 30 constituem hipertextos relativamente ao fragmento acabado de mencionar. Por outro lado, em Orpheu 1915-1965, Cristo é encarado como um autêntico performer pela denúncia do status quo[55].

Em "Aqui Portugal", um dos seus últimos poemas, se estabelece a síntese última da ficção do eu e da ficção da pátria através de uma cosmovisão helénica:

"Aqui Portugal
Bicesse
O Fim-do-Mundo mais perto de
Lisboa e da boa flôrdelis
e
Entre a Serra da Lua (Sintra)
As grutas e necrópole daqueles
Que nascidos em Creta
Passaram em Homero
Em Cristo
E a vista de Roma

Sairam do Mediterrâneo
E aqui ficaram e passaram
Trazendo consigo para toda a parte
A civilização da Liberdade individual
Do Homem."[56]

Pelo transmitir de uma mensagem insinua-se, rememora-se no poema a vertente épica e messiânica, transformada embora, vigente na fase vanguardista, onde se canta o advento de um homem novo, postulando-se a necessidade de "inventar novas possibilidades de vida e de pensamento que dêem ao homem o sentido da terra e o sentimento da eternidade da vida".

O humano cumpre-se por intermédio de uma transmutação ontológica que o faz aceder ao divino, encerrado e oculto na sua natureza humana. Uma concepção deste teor patenteia uma postura veiculada pelo orfismo e pelo pitagorismo, surgindo de novo formulada em "Eros e Psique" e no teatro do final da produção.

A procura de um conhecimento vivencial implica uma anamnese na qual se rememora o caminhar inteiro da civilização, coincidente com o percurso da palavra. Essa "luz interior" que os antepassados míticos, egípcio e fenício, conseguiram grafar, gravar, isto é, captar, sinal de conhecimento. Nos textos se

"exprime o desígnio de uma presença total...a luz é, ao mesmo tempo, o arquétipo desta presença, ao

mesmo tempo elementar e plenamente diversificada com as raízes"[57].

A memória alcança a dimensão de anamnese colectiva que se sobrepõe à pessoal mediante o esvaziamento do sujeito, diluindo-se este na própria essência humana vigente na lírica posterior a A Invenção.... Memória civilizacional, manifestada pelo reconhecimento de toda a humanidade face às palavras de Cristo anteriormente transcritas e pela própria efabulação da história ficcional do poeta-menino.

A sequência das três oleografias, onde estão representadas três personagens, o homem. a mulher e a criança, é retomada na segunda das "Confidências" e desenvolvida. A interpretação da história representada nos quadros é desvendada segundo os parâmetros anteriormente anunciados, factor comprovante da existência de uma iniciação conferidora de sabedoria e que permite o progressivo acesso à memória. O sentido da História inferido das oleografias é, por sua vez, reactualizado pelo discurso de Cristo. A partir deste momento, o conhecimento, via recordação, vai surgindo, manifestando-se no poema pela instauração de uma unidade, um sentido, relação íntima que liga tudo quanto aparentemente está disperso. "As quatro Manhãs", na senda de A Invenção... e Nome de Guerra, glosam esta temática:

"E assim tinha que ser:

Eu jamais saberia nada
Senão através das minhas próprias dimensões
Senão à luz da minha estrela
À luz da minha estrela
À luz da aurora do meu mistério
Que o pobre mundo clama
Que desvendemos cada qual os nossos próprios
[mistérios."[58]

O sujeito, eu civilizacional, é um agente do processo de escrita-leitura (referência ao egípcio e ao fenício e, por via indirecta, ao pitagorismo, através da construção das pirâmides). Entidade que se dimensiona num mundo de codificações semióticas, lê uma história nas oleografias, uma representação, que mais tarde descobre ser a sua. Assim se equaciona uma postura sincrética onde o universal da condição humana se evidencia através do tópico: "De te fabula narratur".

A simbologia da leitura presente desde "O Livro", é retomada, através de uma apropriação metafórica, na sequência das oleografias na parte primeira, onde se figura um esquema perfeitamente banal, isto é, um destino do qual o sujeito é produto e personagem sem o saber. O ver a representação da sua própria história projectou-o na história-destino de toda a humanidade, na medida em que ela é universal. O sujeito "vê surgir das aparências os símbolos essenciais que tanto são a sua própria verdade, como a do universo"[59], empreendendo um

"caminhar obstinadamente para a sua origem(...)lugar a um tempo tempo pontual e infinito, onde o individual se articula com o universal, o problemático com o pontual, o evidente com o enigmático."[60].

Tal procedimento desencadeia o "instaurar da diferença na unidade sem a destruir"[61]. Esta operação é completada em "Confidências" através da anamnese:

"Há uns sinais na minha cabeça, como os sinais do egípcio, como os sinais do fenício. Os sinais destes já têm antecedentes e eu ainda vou para a vida"[62].

Com efeito, o fragmento "na terceira oleogradia estava sozinha a menina loira a dar de mamar a um menino verdadeiro" adquire a sua real dimensão pela articulação com o seguinte "Tu já foste a menina loira! Eu já fui menino verdadeiro a quem tu davas de mamar! Eu já estive contigo na terceira oleografia"[63]. Por outro lado, a sequência de acções consignada nos quadros constitui a acção de Deseja-se Mulher.

O fragmento apontado consigna ainda uma alusão a um princípio caro ao orfismo, o de que a arte constitui a dimensão suprema do humano. "Gosto mais dos bois de barros que dos bois verdadeiros". Por isso mesmo se dá conta de uma aspiração "a uma arte de comunhão, pela qual o homem,

a todo o momento, reconhece no mundo a sua face, embora transformada"[64].

Num outro momento textual, "Confidência nº2", o poeta "menino", voluntariamente eterno, rememora momentos de disforia, ligados ao confronto com a realidade que Paris simboliza; o conceito de liberdade, a verdade e a aparência, o erro, o sofrimento, já apresentados textualmente na parte segunda, "A Viagem ou o que não se pode prever". A viagem a Paris é explicada, comentada pelo relato lírico do menino, a criatura, para a mãe, símbolo do próprio universo, porque é em simultâneo origem, elemento de relação com o real e finalidade. Nessa estruturação textual, a imaginação ocupa um papel primordial.

"Através da metáfora da viagem é o próprio poeta que constrói o caminho da ingenuidade à medida que vai inventando o dia claro."[65]. Porém, no fragmento de "Confidências" onde este assunto é retomado, o erro e o sofrimento são investidos de um cariz de prova algo iniciática. Não como mero resultado, "mas como gesto original que não só renova o mundo mas que no-lo dá a ver."[66] Configura-se uma correspondência entre a viagem real, a viagem iniciática e a viagem das palavras, concluindo-se na última das "Confidências":

"Dei a volta ao mundo, fiz a viagem universal
(...)fiz o itinerário universal(...)a viagem

que eu fiz desde o universo até ao meu peito quotidiano"[67].

O fragmento citado entra em sintonia directa com "hoje vou exactamente em mim"[68], bem como o já citado poema "As Cinco Canções Mágicas" e "Rosa dos Ventos", na medida em que esses textos (1 e 2) instauram autênticas anamneses sob forma poética.

Como se manifesta em A Invenção..., a memória propicia o acesso ao conhecimento, à capacidade de decifrar e interpretar os sinais que povoam o universo e o humano. Justamente era o saber ler que permitia o acesso a mestre.

"Eu próprio, apenas agora, começo a saber recordar o que foram os meus desenhos de há dez e vinte anos, quando fiz uns traços em pedaços de papéis que guardaram.
Escuto estes desenhos como a um homem do campo que diz, sem querer, coisas mais importantes do que o que está a contar e que põe tudo à mostra sem dar por isso. Através destes desenhos sigo grafologicamente o meu instinto à espera da minha vontade, - a minha querida ignorância a aquecer ao sol e a transformar-se na minha vez cá na terra"[69].

2.2.2. Da metatextualidade

O fragmento, tal como "O Livro" o presentifica, é um analogon do universo, à semelhança da palavra, parte que reproduz em si o todo. A sequência sobre as palavras reveste-se de particular importância, na medida em que, sob forma literária, revela uma concepção acerca do verbal no seu funcionamento. Assim, o poema constitui uma componente hipotextual das posteriores produções: "Prefácio ao Livro de qualquer Poeta" e "Poesia é Criação", e hipertexto da já citada "Conferência nº1". Porém, o fragmento de A Invenção... não se refere ao texto, à processualidade que o instaura, mas antes ao próprio medium. Nesta sequência, Almada introduz "uma teorização explícita da linguagem como matéria prima copm a qual o universo ingénuo está construído"[70]. "A Invenção..., essencialmente um manifesto poético, no sentido em que conta as etapas percorridas pelo poeta numa viagem que conduz espiritualmente à clareza imaginada da ingenuidade"[71].

Expressa numa discursividade de tipo oral, essencialmente metafórica, de um "irrealismo e verdade totais", como considera Maria do Carmo Portas[72], o debruçar sobre a palavra constitui uma súmula onde esta é encarada como um átomo, uma parte integrante do universo. A leitura que os textos instauram está "presa à evidência imediata das palavras", como afirma Ellen Sapega, havendo ainda uma dimensão potencial, situada numa imaginação que

se projecta no futuro: "Mãe vem ouvir a minha cabeça contar histórias ricas que ainda não viajei"[73], na sua totalidade combinatória.

O teor quase cósmico da palavra liga-se à sua capacidade de medir a luz, símbolo tradicional (bíblico até) do conhecimento, da espiritualidade e da força genesíaca, bem como o efeito perlocutório, emocional, que exerce sobre o humano, esse condão de "fazer bater depressa o coração"[74]. A plasticidade verbal e suas possibilidades de corporização são figuradas pela metáfora da viagem. Fortemente ligada ao advento do humano, à busca de conhecimento, a palavra é então trabalhada por uma atitude simultaneamente lúdica e hedonista. Surge "a criação transposta do exterior, portanto da emoção que rege o momento da criação"[75]. Como o homem, as palavras mudam, alterando-se na passagem do latente ao patente, responsável pela sua expansão, pela sua assunção, cumprem-se pela mutabilidade, pelo movimento, pela dinâmica. As palavras convertem-se em agentes, viajam, transmutam-se, progridem num encaminhmento que se dirige para o sujeito.

> "As palavras têm moda. Quando acaba a moda para umas, começa a moda para outras. As que se vão embora voltam depois. Voltam sempre e mudadas de cada vez. De cada vez mais viajadas.
> Depois dizem-nos adeus e ainda voltam depois de nos terem dito adeus"[76].

Desde o momento em que por elas é visitado, tornando-o motor consciente da sua activação, o sujeito vive uma espécie de iniciação que o converte em mago da palavra:

> "toda essa tournée maravilhosa que nos põe a cabeça em água até ao momento em que já somos nós quem dá corda às palavras para elas estarem a dançar"[77].

A experiência da travessia da linguagem instaura uma alteração no sujeito, produz uma experiência radical que lhe confere uma dada identidade, tornando-o entidade dramática onde se encena o espectáculo do verbal:

> "o preço de uma pessoa vê-se pela maneira como gosta de usar as palavras. Lê-se nos olhos das pessoas. As palavras dançam nos olhos das pessoas conforme o palco dos olhos de cada um."[78]

Perfila-se assim o nascimento para a ordem do poético numa constante celebração, "é preciso festejar todos os dias o centenário das palavras"[79]. Assim emerge o poeta-menino que, em determinado momento, pode afirmar: "nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas"[80].

O fragmento "As Palavras e Eu"[81] compõe uma sequência metatextual, na qual a relação do sujeito com o verbo implica a procura de uma dada ordenação destinada a

atingir o cariz fundador, criativo, da linguagem, no seguimento do já constatado no "Ultimatum...": "Ainda nenhum português realizou o verdadeiro valor da língua portuguesa". O experimentalismo vanguardista reconverte-se numa pesquisa sobre o funcionamento da linguagem, visando-se um dizer pleno, cristalino, perseguido através de uma escrita assumidamente fragmentária.

> "Gasto os dias a experimentar lugares e posições para as palavras. É uma paciência de que eu gosto. É o meu gosto.
> Tudo se passa aqui pelas palavras - todos os gostos."[82]

O seguimento deste passo constitui uma "mise en abime" de todo o poema e não só da parábola, como textualmente se propõe,

> "Colei algumas destas paciências com palavras. São estas as palavras que trago aqui. Ainda não estão prontas(...)tudo se aguenta de pé provisoriamente - ainda não está pronto, vê-se perfeitamente que ainda não é tudo."[83]

Tentativa de exprimir a totalidade, a expressão, sabe-se provisória, lacunar, imperfeita ante a imensidão do projecto almejado.

> "A linguagem só descobre por aproximações sucessivas (...), dá uma nova versão, procura uma nova versão,

acrescenta uma nova versão, como se a coisa só pudesse ser dita. Nunca é exactamente a mesma coisa que fica dita, é sempre um pouco mais que pode ser dito com as variações sucessivas que permitem o cerco à realidade"[84].

Mediadora da relação do homem com o mistério, esta só pode, tal como ele, ser sua parte constituinte. A dimensão referida implica a procura experimental da posição exacta, da "cifra", da combinatória, embora face à totalidade a expressão, à semelhança do desenho da criança, seja fiel e infiel, porque fragmentária. A performance de Almada actualiza "a convicção do valor mágico da palavra poética como esforço de transformação da realidade e de si própria"[85].

O poeta, sábio em voluntário estado de menino, cumpre-se porque mestre cuja mensagem radica naquilo a que mais tarde Almada chamará "reaver a inocência" e posteriormente ainda "Ingenuidade". Através de uma formulação poética, e do seu concretizar pelo próprio poema, patenteia-se

"em A Invenção... uma confluência perfeita entre o que o poeta diz e a maneira como a diz(...)à medida que se desenvolve a metáfora da viagem que necessariamente leva o poeta para longe da origem matriz, representada na figura da mãe, o âmbito da verdade encontrada, aliás por interiorizar-se

uma deslocação do mundo da experiência"[86]

2.2.3. Da hipertextualidade

A identidade que se busca e se constrói é o fulcro do encaminhar textual da obra de Almada, sendo também um processo de construir a unidade: íntima, pessoal, social, por ele formulada "1+1=1". O essencial reside no permanecer fiel a si próprio, através da infinitude de opções que, a cada momento, se deparam, exigindo uma escolha. A subjectividade poética na sua busca expressiva, desemboca em universais, nesses mesmos paradigmas que, no momento anterior de euforia vanguardista, tinham sido objecto de rupturas experimentais. O apropriar do poético por Almada equacionado continua sendo mutante, reequacionando-se a pluralidade e a poligrafia através da estruturação fragmentária onde se combinam uma dada sacralidade e uma dada mística.

É manifesta a dimensão da hipertextualidade no poema que é, ou pode ser considerado, como a síntese-síncrese de toda a produção literária de Almada e, muito particularmente, daquilo a que já considerámos um segundo momento. Os vários fragmentos que a compõem interrelacionam-se num jogo de teor perspectivista onde a figuração, átomo a átomo, se vai construindo na intermitência de visões, evocações e reflexões, num

recordar, actualizar, de textos anteriores; "Celle qui n'a jamais fait l'Américan", a "Histoire du Portugal par Coeur" (1ª parte), "La Lettre" e "Mon Oreiller", presentificam-se textualmente através da dimensão afectiva e da vontade de comunicar com um alocutário alargado.

Esta rememoração pode até surgir como autocitação assumida, como patenteiam "a eternidade existe, mas não tão devagar", citação transformada de Santo Agostinho vigente no K4,..., que aliás surge também presente no texto "A eternidade e o instante é a mesma coisa", no poema "Celle...", Almada retomará de novo esta citação. A alusão a um fragmento da fábula de Esopo está patente em "A Cena...": "Barriga te rebente, rã" e em A Invenção... através do "remake", narrativo via elipse.

> "Havia uma rã que tinha entrado comigo ao mesmo tempo. A rã também estava a aumentar.
> Depois, quando estava já quase no tamanho de um boi, a rã estoirou. Coitada! Como antigamente, em latim."[87]

O mesmo texto aparece citado através do verbo desinchar, vigente em A Invenção..., estabelecendo uma relação com o texto introdutório do jornal manuscrito A Parva, em que Almada faz referência ao inchaço de estupidez que afecta os portugueses.

O pequeno poema, inserido na segunda das "Confidências", pastiche das lenga-lengas e melopeias que

se contam às crianças, rememora muitos dos poemas inéditos produzidos no ano de 1920, alguns dos quais inseridos nos fragmentos de A Parva, nºs 2, 3 e 4, no qual Almada reactualiza todo o experimentalismo vanguardista:

"tam
tam-tam
tanque
estanque
tangerina bola
tangerina bóia
tangerina ina
tangerininha
pacote roto
batuque nu
quintal da nora
e o dique
e o Duque
e o aqueduto
do Cuco
Rei Carmim
e tamarindos
e amarelos
de Mahomet
e ali
e lá
e acolá"[88]

O poema em prosa constrói-se, assim, num vasto jogo de citações e de autocitações, apresentando o cariz de simulacro, na medida em que se corporiza como fragmento, funcionando enquanto "modelo reduzido", mas fiel, da totalidade.

2.2.4. Do fragmento

A Invenção... é um poema em prosa constituído por um conjunto de fragmentos, fragmento, na sua totalidade, de um dizer de sabedoria, condição de um acesso à verdade, "só gradualmente apreendida"[89], onde um Eu se exprime ante um intermitente narrativizar de vozes várias em mútua e dinâmica imbricação. A elipse funciona enquanto processo figural unificador, pela suspensão, do narrativo, do dramático e do gnómico, conferindo ao texto o teor sintético e de presente dilatado, eterno.

Evidencia-se, na escrita em questão, o ancorar numa expressividade eminentemente lírico-performativa, atestando a adopção de uma lógica do simbólico, marcada pelo cultivar do fragmento. Este possibilita o corporizar de uma performance, uma vez que é uma expressão assumida como acto de linguagem, manifestando uma dada instantaneidade de expressão e referenciando o próprio acto de dizer e de constatar uma certeza, de chegar a uma conclusão. A brevidade alia-se à concisão mediante a

emergência da palavra, reconvertendo-a em "verbo", onde o gnómico se instala de modo particularmente produtivo.

Na modernidade o fragmento adquire um estatuto de forma literária reconhecida, de pleno direito, privilegiada até, sendo particularmente importante a sua intrusão, insinuação, no texto lírico. O cariz autorreflexivo que o advento da interioridade desencadeia reequaciona uma postura racionalista mediante o assumir de um dado relativismo que a adopção da ordem dialéctica reformula. A expressão elíptica reemerge pela assunção da evocação e da fórmula mágica.

Expressão atomizada, dotada de uma certa individualidade, de um dado acabamento, 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 copresença interrelacional 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 almejada totalidade.

Parte independente mas integrante do uno, autónomo mas relacional, o fragmento torna-se uma espécie de "dado adquirido" na instauração da escrita de Almada, tomando o lugar da opção metamórfica patente na fase anterior, ao mesmo tempo que a continua em certa medida. Aquilo que se

buscava através do cultivar do sensacionismo, movimento ecléctico e também de síntese, é agora perseguido através da expressão lacunar. Intraduzível enquanto tal, o todo revela-se reprodutível na sua funcionalidade interna, ante um fragmento que se erige em seu simulacro. O fragmento constitui um simulacro do todo, "qui ne compose pas un tout(...)mais qui réplique le tout"[90]. Torna-se assim um modo privilegiado de figurar a produtividade na sua intermitência e na sua expansão, numa coexistência de vozes.

A Invenção... patenteia um vasto jogo de correspondências entre os fragmentos que se retomam uns aos outros, ou melhor, se redimensionam por expansão e derivação de momentos de outros fragmentos, desvendando cada um um ponto, um aspecto do sentido global. A pluralidade, uma das características do fragmento, unidade (in)acabada, dialéctica, dissemina-se e articula-se numa textualidade de teor compósito.

> "Mais ce pluriel est le mode spécifique par lequel le fragment indique et d'une certaine façon, pose la visée singulière de la totalité(...)la totalité fragmentaire ne peut être situé en aucun point. Elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie."[91].

As marcas acabadas de mencionar possibilitam, no seu agenciamento, o instaurar da vertente gnómica. Por outro

lado, a ausência de desenvolvimento discursivo nele vigente proporciona uma enunciação específica, algo espectacular, onde a espontaneidade e a imediatez comunicativa ressaltam.

O teor sintético da formulação liga-se à prática quase omnipresente da elipse, que subverte quer a formulação descritiva quer a narrativa tradicionais. Este tipo de procedimento concorre, pela ausência ou pela rarefacção da contextualização, para a marca parabólica que afecta grande parte dos textos em questão, apesar da variedade temática e até genérica que estes apresentam.

Buscando "reaver a inocência", esse regresso ao uno preconizado e preparado pelo orfismo, assume-se o mítico pela procura de uma matriz norteada por uma dimansão vitalista e perspectivística, donde ressaltam o poder criativo do sujeito e a libertação da linguagem. Almada, depois de ter desconstruído, explorado os limites dos universais consignados na tradição, adopta-os, plasmando-os nos parâmetros que aceita na construção do seu mundo poético. Tal atitude tem como consequência o assumir da força estruturante da mesma tradição. Daí a escrita integrar-se na dinâmica inter e hipertextual que a processualidade literária institui através de uma expressão voluntariamente fragmentária. A Invenção..., "As quatro Manhãs", "As cinco Canções mágicas", tal como "Celle..." e a "Histoire...", corporizam textos cuja unidade radica na articulação de fragmentos. Esta

característica é válida para grande parte do corpus lírico de Almada e também por Orpheu 1915-1965, conjunto de fragmentos, onde o aforístico se mescla com recordações ou evocações.

2.2.5. Da "Mise en abime"

Processo construtivo patenteador de uma figuração especular da totalidade através de um fragmento que se erige enquanto tentativa de absorção, interiorização do circundante, a "mise en abime" articula, pela via da citação inter ou hipertextual, a dimensão reflexiva, metatextual. Tal estruturação permite o sintetizar das componentes mais marcantes da textualização vigente em A Invenção do Dia Claro . A coerência que nele vigora possibilita o consignar do sincretismo e das cargas místicas a ele ligadas, dando origem a uma organização textual dinâmica, em dialéctica expansão, evidenciadora da transtextualidade na sua infinitude.

A "mise en abime", autêntico universal no agenciamento do poema, surge convocado como uma entidade funcional, evidencia-se como uma forma privilegiada de presentificar a cosmovisão do autor e sua opção de escrita. Este processo vigora na estruturação do poema em questão fundamentalmente a dois níveis:

- A nível do paratextual (título)

As características do texto na sua totalidade surgem consignadas no título de alguns dos fragmentos:

- Sendo, e afirmando ser uma conferência, um dos fragmentos assume, ao nível do título, esse teor: "Conferência improvisada".

- Livro, um dos seus fragmentos tem como título "O Livro".

- Parábola, uma das suas sequências intitula-se "Parábola".

- Vasta confidência, ou melhor, obra de cariz confessional, tem como título uma das suas vertentes, "Confidências".

- Viagem existencial, uma das componentes daquilo a que se pode chamar uma novela de educação, tem como título "Viagem ou o que não se pode prever".

- Figuração de uma procura, uma preparação para a vida, um dos momentos textuais é denominado "Andaimes e Vésperas".

Corporiza-se, pois, uma conquista, o fim de um percurso figurado no fragmento "Regresso ou o Homem sentado".

O discurso de Cristo relaciona-se com o fragmento inicial ligado às frases que hão-de salvar a humanidade,

por um lado; ao mesmo tempo estabelece uma relação aparentemente antitética com o fragmento "Confidências". Por sua vez, estas encontram-se sintetizadas e exemplificadas na sequência que funciona como epílogo, "Démarches para a Invenção do Dia Claro", intitulada "A Verdade", onde se corporiza o diálogo do menino com o mestre. Na verdade que é o amor reside o segredo imprescindível para a viagem universal. Esta permite a travessia dos tempos, dos modos, dos códigos:

"Uma frase que sobejou" só o pode ser por antifrase, bem como o esquecimento acerca da sua colocação, porque ela constitui o cerne da mensagem posteriormente narrativizada na última sequência. "Há sistemas para todas as coisas que nos ajudam a saber amar, só não há sistemas para saber amar!". Sendo o essencial da "lição" transmitida, a síntese que aponta a felicidade, mas que demonstra também que o caminho a percorrer tem de ser inventado pelo próprio. A frase pode, pois, inserir-se em ualquer dos fragmentos textuais, na medida em que os refere.

A relação específica entre o título e o fragmento acabada de evidenciar instaura uma funcionalidade particularmente produtiva, onde o metatextual se insinua, preparando, uma característica fulcral em Nome de Guerra.

- Nível textual

Desde o próprio subtítulo que o poema se inscreve numa vasta memória de textos, retomando abertamente uma formulação do Leal Conselheiro, literalmente citado em "O Livro". A todo o momento, como já se aludiu, emergem fragmentos de extensão e teor vário, que ao mesmo tempo ilustram e são responsáveis pelo desenrolar da própria textualidade, com particular relevância para o texto bíblico, cuja emergência é prioritária. Marcado por uma ambição totalizante que o aproxima da Bíblia, autêntico "modelo", pode-se mesmo afirmar que a mensagem a transmitir é fundamentalmente uma mensagem evangélica, onde ressaltam o amor, a verdade e a vida[92].

O citado hipotexto presentifica-se não só através da via temática, mas também por meio da componente formal, como atestam o fragmento e a "Parábola", na qual se narra uma situação exemplar, paradigmática e onde abundam epítetos, "leitmotive", "o homem que sabe viver" (3 vezes), "as duas grandes alas da humanidade" (10 vezes), e paralelismo isocolónico, "em baixo a terra, em cima o sol" (4 vezes).

"As duas grandes alas da humanidade"[93] instauram uma citação de "as duas metades da humanidade" que surgem na "Conferência Improvisada"[94], "O Homem que sabe viver"[95] reactualiza "o homem sozinho" patente em "A História das Palavras"[96].

A parábola no texto vigente é resultante do acaso na colocação das palavras, que são "pedaços do universo", mas pedaços colocados em determinada posição, isto é, com ordem, instaurando sequências: "Agarrei uma mancheia de palavras e espalhei-as em cima da mesa. Ficaram nesta posição"[97]. Uma formulação deste teor liga-se a uma tentativa de reencontrar uma profunda unidade com o cosmos,a um tempo mística e m+itica. A "Parábola"[98], momento e microssequência do texto, em si mesmo uma obra parabólica, insere-se na sistemática situação de "mise en abime".

O poema apresenta uma unidade feita do intenso diálogo, do retomar dos fragmentos entre si, da sua dialéctica autorrepresentativa. As três partes instauram em si mesmas parábolas, de que o bloco "Confidências" é o contraponto lírico.

Em termos de intertextualidade e hipertextualidade, ocupa particular importância a componente mística onde ressalta a teoria dos opostos de Hermes Trimegista relativo à teoria dos opostos, concretizado pela própria estrutura de A Invenção..., onde o fragmento adquire cariz nuclear, possibilitando o evidenciar da "mise en abime". Por sua vez, o fragmento transcrito, "conjunto de frases poéticas que Apollinaire compusera e que Amadeo inscrevera já no catálogo da sua exposição de 1916"[99], atesta a complexidade do trabalho textual vigente no poema.

O poema instaura um conjunto de tópicos que cada fragmento retoma, parafraseia, mutuamente se exemplificando e interpretando. Estas características conferem-lhe um teor que o aproxima do dos livros sagrados, onde a exegese apenas pode ser progressiva, porque a palavra é total, plena de significação.

Assim se verifica uma coerência fortíssima entre os textos produzidos por Almada, mediante a constante convocação de outros, seus ou alheios, materializando-se o assumir de um pleno eclectismo que se apresenta como sincretismo; visão do mundo plasmada no devir da expressão, transforma-se em método de escrita, em prática adoptada, isto é, em processo construtivo.

Cada fragmento, parte do todo, é, ou pode ser em si mesmo, um todo. De entre os fragmentos, a unidade que os fundamenta adquire uma dimensão particularmente importante. A sabedoria procurada e encontrada é apenas a harmonia resultante da experimentação metamórfica, condição prévia de iniciação, viagem que dá acesso ao âmago do ser. Por isso mesmo, aquilo que se busca, o homem no seu destino último, só pode ser atingido através da palavra, mas de uma palavra que se assume como plenamente performativa.

"A ideia fundamental de 'A Invenção...' é que a

única sabedoria verdadeira é a da ingenuidade infantil recuperada, assentando nas evidências instintivas do instante vivido"[100].

O humano confina-se então ser de palavra, "animal poético(...)metáfora errante", como o definiu Octavio Paz.

"O poético nunca é uma evasão, mas pelo contrário o constante regresso ou a plena fidelidade às vozes circulares, com que reavemos aquilo que pretendemos dizer para sermos tudo o que essas vozes em nós não calam"[101].

No texto, a palavra ensaia-se sob posturas discursivas várias que se miscigenam na imbricação de géneros numa ordenação feita de um diálogo assumido que dá origem a um sincretismo triunfante onde vigora a "alegria da totalidade" de que fala David Mourão Ferreira. A poligrafia vigente, "experimentação exaustiva de várias formas literárias, com a ideia de ensinar a sua teoria da ingenuidade"[102], implica a miscigenação que se articula com a variedade de temas já mencionada.

"De acordo com a variedade, a conferência, a parábola, a confidência, as recordações, dão-se as consequentes mudanças no estilo, de pedagógico para íntimo, de narrativo para discursivo"[103].

O modo fulcral da escrita de Almada é a pluralidade, instaurando o agenciamento do literário concebido como

expressão e inquirição. O lírico, dimensão orquestrante do texto, funde-se tendencialmente com um gnómico incursionado por sequências narrativas ou protonarrativas em mútuo processo de exemplificação e comentário. Uma teatralidade radicada numa prioritária performance actua, produzindo uma estruturação pangenérica; a pluralidade de caminhos constitui a característica fundamental do seu cultivar do literário.

2.3. Con-Sequências

Neste momento da produção de Almada, o teor parabólico, aliado a uma rica expressividade oral, constitui uma marca típica, sendo particularmente nítido este cariz nos textos que Ellen Sapega classificou como "contos jornalísticos": "O Dinheiro", "O Diamante" e "O Kagado", cuja característica principal é, para esta investigadora, o conteúdo didáctico, que aliás se estende à grande maioria das crónicas publicadas no Diário de Lisboa e a Pierrot e Arlequim. Estes textos

> "assentam sobre um discurso dialógico que surge em consequência de(...)aparecerem nas páginas de um jornal(...)muitas das ironias cultivadas nestes contos ganham força quando o texto é contraposto ao lugar onde se encontra publicado"[104].

"O Diamante" instaura uma desconstrução da oposição barbárie/civilização, mostrando que o alfinete de diamantes não passa de uma roda, invenção capital no desenvolvimento social. O capitalista, cujo emblema é o sinal de riqueza, é no fundo tão ignorante quanto o negro, na medida em que como ele gasta uma grande soma de dinheiro em troca de um objecto inútil.

"O Dinheiro", por sua vez, estabelece uma sintonia, através da personagem da mãe, com "Confidências" e "A Verdade", fragmentos de A Invenção..., fornecendo-lhe como que uma conclusão pela inversão.

"O Kagado" constitui, de todos estes textos, o mais elaborado, pela subversão do épico utilizada, destinada a realçar o ridículo do personagem, também ele convocado no texto por intermédio do "leitmotiv", "homem muito senhor da sua vontade" e da construção paralelística. As suas actuações são exemplo de "desventuras da esperteza saloia", instaurando uma alegoria satírica. A estruturação paródica face à épica e aos parâmetros que enformam a postura do sujeito, tal como A Invenção... e a restante produção veiculam, permitem uma leitura de cariz metatextual, seguindo a formulação de David Mourão Ferreira. Assim, este texto constitui uma "mise en abime" das experiências vanguardistas operadas por Almada no tocante à narrativa[105]. Texto

"cuja linear coerência narrativa para lá da

> fantasiosa incoerência do próprio assunto, assinala um definitivo armistício na guerra por ele movida contra as imposturas da intriga, do ponto de vista, das personagens romanescas.
>
> Essa fábula(...)talvez possa entender-se como a alegoria ou apólogo do que também estava acontecendo com Almada ficcionista. A sua viagem aos antípodas da ficção, realizada através desse progressivo escavar a terra que tivera como etapas A Engomadeira, K4,..., "Saltimbancos", haveria afinal de reconduzir ao lugar de origem para melhor ou pior se acomodar então com a existência do inevitável 'Cágado' de toda a criação novelística. O conjunto das suas convenções e das suas imposturas"[106].

A vertente satírica emerge através do grafar do título, onde o K surge para salvaguardar, e ao mesmo tempo realçar, o significado, potencialmente ofensivo. Por outro lado, o subtítulo: "Aos portugueses meus contemporâneos", faz deste texto, por via oblíqua embora, um momento da ficção da pátria. A assinatura assumidamente alterada, "José de Almeida Negreiros", corrobora este efeito, conferindo-lhe uma marca de ataque pessoal. A figura do político tinha sido já alvejada através da dedicatória de "Os Ingleses fumam Cachimbo", poema onde o ludismo e a expressão voluntariamente infantis adquirem um cariz de autêntico nonsense.

Porém, através do agenciamento paratextual, esta obra assume-se como intervenção de cunho satírico relacionada com o "Manifesto Anti-Dantas...", com o "Manifesto à exposição de Amadeo...", com o "Ultimatum...", e ainda com a "Histoire du Portugal par Coeur" e "Os Ingleses fumam Cachimbo", textos que corporizam a ficção da pátria.

Os textos acabados de citar relacionam-se ainda com a ficção da pátria que A Invenção... relega definitivamente para o plano mítico: "Sonhei um país onde todos chegavam a mestres"[107]. Por isso, a tradição pátria, anunciada no "Ultimatum..." e glosada na "Histoire...", poema em prosa recontextualizado para a publicação na Contemporânea. Este poema em prosa funciona como "invenção de uma origem" que instaura a "oposição e contraste face à realidade"[108]. confinando-o num país sonhado, de mestres e de heróis, cuja última ocorrência constitui o já citado "Aqui Portugal", passando pelos momentos finais de Nome de Guerra, no qual se reevoca o ambiente imaginário e afectivo.

Nas várias crónicas publicadas no Diário de Lisboa, as marcas de paródia e de pastiche são importantes. Com efeito, este conjunto de textos comprova a premente necessidade de comunicar que caracteriza a personalidade e as realizações artísticas de Almada, bem como a facilidade com que transmite aquilo que considerava essencial a partir de um qualquer pretexto. A dimensão paródica e satírica encontra-se concretizada em "Arte Modernista",

que, tal como num fragmento de "A Cena...", se estabelece uma apropriação do Genesis; em "A Galinha Preta e a Nova Geração", uma formulação pseudo-científica é utilizada para explicar um fenómeno banal e destituído de qualquer interesse.

"Nenette e o Football Feminino", "Arte Modernista" e "A Gincana..." constituem um curioso caso de pseudo-reportagens, ou melhor, de um pretexto de teor jornalístico que, de imediato, se deixa invadir abertamente pela área ficcional.

A unidade deste corpus de prosas, em grande parte resultante do factor paratextual, realça o cunho didáctico que a componente gnómica adquire neste momento da produção: "A sua missão didáctica faz com que a técnica de organização do universo de escrita transpareça ao nível do tema"[109]. O conto jornalístico implica o reconhecimento de "moralidades que são exteriores ao enredo, quer dizer nunca apreendidas pelos protagonistas"[110] (ao contrário de A Invenção...), o que resulta no facto de "a teoria da ingenuidade só pode[r] ser ilustrada através da prática demonstrativa"[111]. Segundo esta investigadora, o conto jornalístico, e as crónicas por extensão, retomam o propósito dos manifestos da juventude, assumindo-se, porém, uma postura radicalmente diferente. Para tal concorrem "as condições materiais de publicação, que o convertem numa espécie de anti-reportagem jornalística sobre o mundo"[112].

Os textos mencionados confirmam, pela prática, que "o universo literário criado pela linguagem simples é reduzido ao tamanho de código limitado e qualquer associação com o mundo empírico é eliminada"[113]. Porém, o fundamental dos artigos radica na corporização de "um complexo nivelamento de ironias(...)[que] revelam(...)como o narrador(...) considera o retorno a uma origem pura e intacta"[114]. A dita ironia surge como factor determinante na construção da narrativa posterior de Almada, equacionando não só a distanciação de cunho metatextual, mas também apontando para o questionar do verbal.

As crónicas a que se tem estado a fazer referência constituem como que resumos ou confluências, por vezes glosa até, preparando o advento de Nome de Guerra e de outras obras produzidas neste período. A unidade dialéctica vigente visa construir um modo de escrita capaz de fazer o sujeito "regressar a uma expressão artística autêntica, depois de ter sido negado acesso à vida originária"[115]. Assim, nestes textos, "ilustrativos de uma simultânea negação e afirmação da linguagem"[116], a subjectividade poética redimensiona-se mediante uma actuação, uma escrita onde o trabalho desenvolvido se converte em experimentação, não já dos meios e procedimentos de actualização da linguagem, mas sim quanto aos seus fundadmentos, bem como à sua íntima relação com o real. A "desconfiança quanto à palavra na sua capacidade de nomear o mundo"[117] desencadeia um outro nível,

acarretando uma inflexão e um aprofundar específicos, na busca empreendida.

Notas

1. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.III, Lisboa, INCM, p.36.
2. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.III, INCM, p.35.
3. Cf. G.Colli - La Sagesse Grècque, Paris, Ed. de l'Eclat, 1990, pp.37/8.
4. Cf. E. Grassi - Arte e Mito, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.230 e G:Colli -Op.cit., p.25..
5. Ellen Sapega - Ficções Modernistas: A Contribuição de José de Almada Negreiros para a Renovação do Modernismo Português, Diss., Nashville, Vanderbilt University, 1988, p.117.
6. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.III, INCM, p.66.
7. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.III, INCM, p.110.
8. Ellen Sapega - Op.cit., pp.104/5.
9. Cf. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.III, INCM, p.58.
10. Id., ibid., pp.47-51.
11. Cf. José A. França - Amadeo e Almada, Lisboa, Bertrand, 1986, p.247.
12. Almada Negreiros - Orpheu 1915-1965, Lisboa, Ática, 1965, p.25.
13. Id. - Obras Completas, vol.III, INCM, p.35.
14. Id. - Obras Completas, vol. I, INCM, p.45.
15. Id. - Obras Completas, vol.VI, Lisboa, Estampa, p.231..
16. Mircea Eliade - Aspects du Mythe, Paris, Gallimard, 1963, p.48.
17. Ellen Sapega - Op.cit., p.112.
18. Id., ibid., p.113.
19. J.A.França - Op.cit., p.247.
20. Jorge de Sena - "Almada Negreiros Poeta", Nova Renascença, nº7, 1982, p.227.
21. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.III, INCM, p.103-105.
22. Maria do Carmo Portas - A Obra Literária de Almada Negreiros - Esboço de um Estudo, Diss., Universidade de Lisboa, 1965, p.96.
23. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, pp.140-142.
24. Id., ibid., pp.146-155.
25. Id., ibid., pp.147-160.
26. Id., ibid., pp.161-165.
27. Id., ibid., pp.167/8.

28. Id., ibid., pp.169/70.
29. Id., ibid., pp.171/2.
30. Id., ibid., p.173-175.
31. Id., ibid., p.178.
32. Id., ibid., pp.179/80.
33. Maria Manuela Ferraz - José de Almada Negreiros, Sua Posição Histórico-Literária, Diss., Coimbra, 1967, p.161.
34. Maria do Carmo Portas - A Obra Literária de Almada Negreiros - Esboço de um Estudo, Diss., Lisboa, 1965, p.96.
35. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.170.
36. Id. - Obras Completas, vol.III, INCM, p.85.
37. Id., ibid., p.86.
38. Id. - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.172.
39. Id., ibid., p.172.
40. Id., ibid., p.147.
41. Id., ibid., p.148.
42. Fernando Guimarães - "Acerca de Almada Negreiros Poeta", Colóquio nº60, 1970. p.30.
43. Id., ibid., p.30.
44. Jorge de Sena - Op.cit., p.235.
45. Id., ibid., p.228.
46. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.151.
47. Id., ibid., p.152.
48. Id. - Obras Completas, vol.III, INCM, p.93.
49. Id. - Obras Completas, vol.IV, Estampa, pp.153/4.
50. Id. - Obras Completas, vol.III, INCM, p.61.
51. Id. - Obras Completas, vol.IV, EStampa, p.63.
52. Este fragmento patenteia, enquanto profecia, aquilo a que mais tarde Almada chamará "desventuras da esperteza saloia".
53. Id. - Obras Completas, vol.I; INCM, p.249.
54. Id. - Obras Completas, vol.III, INCM, p.96.
55. Almada Negreiros - Orpheu 1915-1965, Lisboa, Ática, 1965, p.10.
56. Id. - Obras Completas, vol.I, INCM, p.255.
57. Fernando Guimarães - Op.cit., p.31.
58. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.63.
59. W.Hess - Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.246.
60. Eduardo Lourenço - "Almada Ensaísta", Almada, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p.79.
61. Fernando Guimarães - Op.cit., p.30.
62. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.157.
63. Id., ibid., p.158.
64. W.Hess - Op.cit., p.247.
65. Ellen Sapega - Op.cit., p.138.
66. Eduardo Lourenço - Op.cit., p.85.
67. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.171.

68. Id., ibid., p.65.
69. Id., ibid., p.176.
70. Ellen Sapega - Op.cit., p.138.
71. Id., ibid., p.138.
72. Maria do Carmo Portas - Op.cit., p.95.
73. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.160.
74. Id., ibid., p.150.
75. Jorge de Sena - Op.cit., p.130.
76. Almada Negreiros - Obras Completas, vol. IV, Estampa, p.149.
77. Id., ibid., p.149.
78. Id., ibid., p.149.
79. Id., ibid., p.150.
80. Id., ibid., p.151.
81. Id., ibid., p.151.
82. Id., ibid., p.151.
83. Id., ibid., p.151.
84. Jorge de Sena - Op.cit., p.129.
85. António Quadros - O Primeiro Modernismo Português - Vanguarda e Tradição, Lisboa, Europa-América, 1989, p.219.
86. Ellen Sapega - Op.cit., p.139.
87. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.165.
88. Id., ibid., p.159.
89. Maria Manuela Ferraz - Op.cit., p.163.
90. Lacoue-Labarthe/Nancy - L'absolu littéraire, Paris, Seuil, 1978, p.63.
91. Id., ibid., p.64
92. Segundo informação de Maria do Carmo Portas, na sua tese, Almada era bom aluno em Português, Desenho e Apologética; em certas sequências de A Engomadeira, Almada faz referência às aulas de catequese.
93. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.152.
94. Id., ibid., p.147.
95. Id., ibid., p.152.
96. Id., ibid., pp.149/50.
97. Id., ibid., p.151.
98. Id., ibid., p.151.
99. José A. França - Op.cit., p.247.
100. Maria Manuela Ferraz - Op.cit., p.156.
101. Fernando Guimarães - Op.cit., p.34.
102. Ellen Sapega - Op.cit., p.114.
103. Maria do Carmo Portas - Op,cit., pp.96/7.
104. Ellen Sapega - Op.cit., p.136.
105. Cf. David Mourão Ferreira - "Almada Ficcionista", Almada, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p.97.
106. Id., ibid., p.97.
107. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.142.
108. Ellen Sapega - Op.cit., p.111.
109. Id., ibid., p.134.

110. Id., ibid., p.129
111. Id., ibid., pp.128.
112. Id., ibid., p.136.
113. Id., ibid., p.123.
114. Id., ibid., p.123.
115. Id., ibid, p.128.
116. Id., ibid., p.128.
117. Id., ibid., p.132.

3. CONTEMPLAÇÃO DO POETA INGÉNUO; ESPECULAÇÃO

3.1. Bifurcações; Convergências

Tendo o eu poético atingido o pleno processo de maturação, esse estádio do conhecimento-experiência que A Invenção... e os textos produzidos até cerca de 1925 patenteiam, a subjectividade (deles) emergente encaminha-se agora para uma escrita de ordem assumidamente narrativa, o género romanesco. Esta forma tinha sido projectada aquando do anunciado texto autobiográfico José, desaparecido. O mesmo sucederá com A Parte de Marta e O Empertigado, obras anunciadas no final de Nome de Guerra.

Sendo a obra encarada enquanto procura e expressão, pela actuação efectiva de uma subjectividade que se autocria, se autoconstrói mediante uma série de experiências, tendentes à plena posse de si mesmo, Nome de Guerra consigna "a história de um indivíduo e sua iniciação na ordem da ingenuidade"[1], constituindo uma explicação narrativa da já existente "ficção da ingenuidade", como a qualifica E. Sapega na obra citada. Escrito em 1925, certamente numa primeira versão e publicado em 1938, quando o manuscrito foi encontrado[2], concretiza-se enquanto cume da narrativa e da sua produção literária globalmente considerada.

A narrativa, como já se verificou, constitui a ordem mais cultivada de maneira declarada (conto, novela, parábola, romance) ou através da miscigenação com texto(s) de outro(s) género(s) (poema em prosa). Objecto de uma experimentação radical e de uma problematização específica, num primeiro momento da produção, o narrativo emerge, posteriormente, aproximando-se dos parâmetros tradicionais, porém manifestamente apostado numa dada diferença, em sintonia com o percurso efectuado. Produto do processo metamórfico e algo iniciático condensado, de modo metafórico, pelas narrativas vanguardistas, Nome de Guerra patenteia de facto a sua síntese, embora possa parecer antítese, evidenciando uma nítida evolução, mutação, no trabalho de escrita que lhe conferem o cariz de texto "definidor de uma modernidade total e exigentíssima pelas vias do conhecível"[3].

A narrativa vanguardista por Almada trabalhada, instituía-se experimentação mediante o adoptar das várias rupturas possíveis. Situações de desconstrução operadas, de uma maneira geral pela multiplicação, geradora de uma autêntica travessia de vozes narrativas, e ainda pela consequente alteração da focalização, produzem "prosas de insólitas invenções sintácticas"[4], marcadas por "apontamentos visuais extremamente agudos"[5]. Tal procedimento desencadeia uma "diluição" da acção ou uma secundarização da sua funcionalidade, evidenciando um cunho provocatório, pelos temas e o estilo corroborados,

instaurador de um antêntico teste face às instâncias construtivas, destinado a tentar expandir o campo do narrável, buscando-lhe os fundamentos.

> "A obra de Almada estabelece uma ruptura contínua não só na narrativa portuguesa mas principalmente para a sua própria criação(...)cada nova criação sobrepõe sua estrutura à obra anterior e todas expressam um sôfrego anseio de renovação e crítica"[6]

Vigora, assim, uma subversão que não raras vezes atinge o cunho paródico. O assumir aberto da literatura pela literatura constitui a marca universal do grosso da narrativa de Almada, patente em A Engomadeira e K4,..., mediante uma postura satírica face aos cânones vigentes, bem como através do cariz evidenciado pela entidade narrativa que se reivindicava como voluntário e provocatório agente de escrita.

> "A Engomadeira manifesta(...)na apresentação uma proposta crítica que percorre todo o espaço da narrativa e acentua a presença de uma consciência artística que ora se camufla na marginalização do princípio de causalidade, dissolvendo a permuta de personagens, ora se manifesta daclaradamente, fazendo alusões aos costumes, à arte e ao processo de criação"[7].

Emerge deste conjunto, lacunar e dispersa, uma ficção do eu mesclada de considerações teóricas caracterizadas pela assumida ambição de alargamento máximo dos domínios vigentes. Comprovam-no o poeta "preferido das viúvas dos barbeiros", patente em A Engomadeira, e a entidade genial corporizada em K4,..., dotada da capacidade de se reproduzir exactamente igual a si mesma, bem como de inventar, na medida em que a postula teoricamente, como demonstra a máquina de reproduzir o cérebro. A voz que instaura Nome de Guerra nos diversos planos do seu funcionamento ou, como propõe G.F. Tavares, nos vários discursos que o compõem, culmina o referido processo, onde toda uma travessia do narrativo e do narrativizável se depara. O romance é "caso último na produção narrativa(...)marca o fim das suas incursões na prosa de ficção"[8], pois, o colmatar do processo iniciado em 1915.

> "A Engomadeira, K4,... e 'Saltimbancos' são textos em que a justaposição de termos descontínuos e a interacção de cenas concorrem para a formação do todo orgânico: a obra."[9].

Tal como a novela, o aceder à vida adulta na sua real dimensão é equacionado mediante uma estruturação dinâminca, múltipla e complexa, no plano da construtividade textual. "A arte dessacraliza-se, aproximando-se voluntariamente do banal e do vulgar (...)[manifestando-se] na própria vulgaridade dos acontecimentos e na sordidez das acções"[10]. O relatar das

experiências sexuais apresenta uma dimensão transcendente, esse "sentido da vulgaridade"[11] relativamente a A Engomadeira, ligada a um percurso iniciático do qual emerge um sujeito que se institui mediante a própria travessia do textual. Esta é a componente temática essencial de toda a narrativa de Almada, que Nome de Guerra patenteia plenamente, assumindo uma estrutura unitária, onde confluem temas e posturas discursivas várias em singular articulação, continuando, pelo redimensionar, a ambição de miscigenar, através da imbricação e constante jogo de vozes e focalizações, o pólo narrativo.

O romance constitui um narrativizar metafórico, e ao mesmo tempo concreto, pela exemplificação e transcendentalização dessa configuração temática, "remake" da vigente em A Engomadeira e singularmente próxima da que compõe, sob forma dramática, Deseja-se Mulher, e, de maneira mais remota, a "Paris e Eu". A semelhança com a peça torna-se ainda mais nítida pelo emprego de uma técnica narrativa onde tomam particular importância os momentos de diálogo, constitutivos de autênticas cenas, nomeadamente as que se passam quer no quarto de Judite quer no clube. Em Nome de Guerra a figuração típica da iniciação é de tal modo condensada e subvertida que funciona como pretexto e em simultâneo ilustração para reflexões de ordem metafísica.

"A obra de Almada transforma-se numa 'verdadeira

aventura existencial', pois o discurso teórico que vinha ensaiando em obras anteriores explicita-se deliberadamente como elemento integrante em Nome de Guerra. Tal situação transforma o discurso crítico na vertente fundamental da obra e torna o romance uma experiência vital"[12].

A ficção do eu, construtibilidade nuclear de toda a obra, instaura-se enquanto performance que, no presente texto, se cumpre ante o narrativizar, isto é, o representar por intermédio de uma fábula, do aceder à ingenuidade. Esta é "assumida como uma razão de vida e o veículo preciso da(...)sinceridade"[13].

A acção, típica de um romance de educação, como lhe chamam frequentemente, concretiza tematicamente a ficção aludida, apresentando uma articulação técnico-formal específica que resolve as questões, ou melhor, os problemas levantados sobre as balizas demarcadoras do narrativo no seu desenvolvimento.

"O enredo da história(...)é bastante simples, consiste principalmente nos acontecimentos ocorridos em mais ou menos três semanas da vida do protagonista(...)A par deste enredo(...)mais de metade do romance consiste num discurso afastado destes acontecimentos, desenvolvido abertamente pelo narrador. Este narrador comenta

e interpreta tudo o que vai acontecendo com Antunes, organizando a informação acerca das experiências vividas pelo protagonistas em três etapas distintas, sendo o início de cada uma assinalado pelo narrador como um nascimento."[14]

Adopta-se um posicionamento diegético, linear e aparentemente realista, a fim de retratar as acções de um ser que realiza o programa aconselhado ao burguês de "A Cena...". O romance dá de facto conta de um pôr-se a nascer outra vez, para níveis de vivência e da realidade específicos, implicando tal postura uma radical inversão de valores vigentes. Recusa do transmitido-imposto pela educação, visa um processo de despojamento:

"O mais difícil era esquecer o que lhe ensinaram. O mais difícil era ficar outra vez ignorante: aquela ignorância das idades onde se começam todas as coisas deste mundo"[15].

Como se sugere em A Invenção..., a subjectividade empreende a viagem universal, o grande mergulho na vida e na realidade, simbolizadas no texto pela mulher e pela cidade, ambas se fundindo na dilemática de uma acção pautada pela busca da verdade; essa "integração em si próprio e por isso no social possível e necessário, por dádiva total e instintiva, não por experiência crítica"[16]. Tal mutação encontra-se equacionada no próprio tratamento

do espaço urbano onde decorre a acção; este, no início da obra, constituía apenas um cenário, transformando-se no final num símbolo de expansão e comunhão, pela abertura ao cosmos patenteada.

Ponto-vértice da obra de Almada na sua totalidade, o romance patenteia o final do percurso da subjectividade em construção, da aprendizagem complexa e dolorosa da plenitude de si mesmo, o cumprimento de um longo ciclo iniciático. Nome de Guerra constrói uma textualidade onde o narrador se confronta com a realidade narrativa, com as suas características constitutivas, pondo-as em questão e com as quais acaba por se relacionar harmonicamente através da prática. Institui-se obra singular pela modernidade que dele se desprende, consignada sobretudo pela marca autoconsciente.

> "Romance de aprendizagem, Nome de Guerra realiza-se nesses termos, sendo ele próprio o alvo do autor.(...)romance físico pelo concreto das suas situações, pelo sistema das imagens imediatamente e sempre visualmente definidas, roamnce moral pela economia do seu sentido único e conclusivo"[17].

A vertente gnómica favorece a intensa circulação textual vigente. Assim, o texto adquire uma densidade autocrítica particular, instaurando no romance uma série de situações de "mise en abime" que culminam no transmitir

de "uma sabedoria comunicada na história dupla do narrador e do protagonista"[18].

A acção vivida e realizada por Antunes, como propõe M.F. Candeias, um percurso do "ele à procura do eu", no texto corporizado por capítulos, fragmentos que constituem autênticas células narrativas"[19], é afinal uma figuração pontual, uma "mise en abime" da acção desenvolvida, a um outro nível, pelo narrador, entidade da linguagem que se autoquestiona pelo desnudamento e exibição dos processos em que a sua existência-actuação se sustenta.

O alocutário, incorporado, absorvido no texto através do evocar como leitor, imprescindível receptor, o narrador enquanto autor e Antunes como protagonista, literalmente assumidos como tal, incessantemente instauram um jogo dinâmico e especular de múltiplas referências no interior do universo literário, mediante uma ficção que se quer ao mesmo criativa mas autoconsciente, ou melhor, criativa por autoconsciente, convertendo a estrutura e os elementos funcionais nela participantes em entidades temáticas.

O discurso narrativo lentamente evolui de uma terceira pessoa para uma primeira, patenteando, no próprio procedimento de escrita e através dele, a plena conquista do eu, corporizando a emergência de uma textualidade do foro do lírico.

"O protagonista do romance acaba por ser o próprio autor e seu porta-voz para além do quadro da

ficção demonstrativa, pode finalmente realizar a sua educação"[20].

Este traço particularizante reactualiza procedimentos já verificados, embora de um modo muito diverso, em K4,... e A Engomadeira. A operação plural e disseminatória, pela travessia abrupta neles actuante, reveste-se de um cariz de ruptura das barreiras instituídas, de convenções tendentes a demonstrar a permanência necessária de duas entidades interrelacionais: sujeito e linguagem. Em Nome de Guerra, este procedimento, corporizado de modo lento e como que preparado por uma postura ambígua e irónica, evidencia a modernidade no desnudar do processo construtivo, no pacto ficcional essencial, atestando que todas as narrativas são, declarada ou camufladamente, em primeira pessoa. Constrói-se, pois, um jogo de rostos e máscaras suportado pela voz que instaura

> "um romance de primeira pessoa, com um narrador protagonista disfarçado numa terceira pessoa, mas evolui para o discurso indirecto livre e num outro estágio o movimento discursivo que caminha do indirecto livre para o directo da primeira pessoa, modo como termina o romance"[21].

Antunes, evocado no início da obra através da terceira pessoa, passando para um eu que tanto corporiza a assunção de si mesmo como manifesta a descoberto a personagem do narrador, do qual ele não passava de

necessária e entreposta máscara. Para tal mutação, ou desocultação, concorre ainda o facto de, a partir do capítulo XVIII, Antunes passar a ser convocado textualmente como protagonista. Esta alteração constitui o "reflexo", ou melhor, uma figuração da própria transformação de Antunes que, de um ele, objecto de manipulações várias, afectado por uma cegueira que é ausência de vida, se converte em eu pleno, dotado da capacidade de ver ao longe, no interior e no exterior de si mesmo. A aludida operação diferencial é corporizada no texto pelo uso do discurso indirecto livre que favorece a fusão das pessoas gramaticais, facilitando a passagem para o monólogo interior. A voz do narrador é simultaneamente a de Antunes e vice-versa, num vasto jogo de interposições, intersecções, como demonstra o excerto seguinte:

> "Porque não hei-de explicar se tenho em mim os dados? Hei-de morrer sem saber dizer-me todo? Hei-de acabar por não me dar a conhecer bem nem a mim nem aos outros?"[22]

O texto patenteia uma simbiose de construção e desocultação, onde tudo se subordina à actuação do narrador, a começar pela figura do protagonista; "Antunes, herói aparente da sua história, que com a do romance se confunde"[23]. As restantes personagens, projecções funcionais, figurações tipificadas, cujo exemplo culminante é D.Jorge, o experimentado, desfilam num grande cenário do qual são parte integrante:

"Todas as personagens em Nome de Guerra, com a possível excepção de Antunes, demonstram uma aguda falta de individualidade(...)existem como forças ou funções que propulsionam a narrativa para o fim revelador"[24].

Agentes necessários à combinatória, a fim de comporem uma forma de textualização que pode tomar a aparência de realismo, num retratar incisivo de ambientes e costumes, cumprem uma espécie de papel de figuração, Maria e Judite, tal como os outros personagens, são meros prolongamentos do cenário e partes integrantes da encenação;

"projecções do protagonista(...)mecanismos que conduzem o protagonista para uma nova ordem de experiência e deixá-las implica alcançar a libertação da família e da sociedade, ou seja, merecer o terceiro nascimento"[25].

O pendor problematizante e expositivo instaura todo um magma discursivo de marcas vincadas; os (chamados) excursos de Nome de Guerra, responsáveis pela unidade e também pela singularidade do romance, veiculam questões disseminadas ao longo da obra, o que leva E. Sapega a afirmar que Almada "reescreve muitos dos temas de Nome de Guerra, mas sob uma perspectiva confessional e íntima"[26], evidenciando o teor hipo ou hipertextual relativamente a "Elogio da Ingenuidade", "Poesia é criação" e outros textos que no seu conjunto compõem Ensaios, sendo ao mesmo

tempo a continuação dos fragmentos da ficção do eu patentes em A Engomadeira e K4,..., em si mesmos fortemente relacionados com os manifestos e com 'A Invenção...':

> "Ele desenvolverá depois essa ideia em ensaios de densíssimo pensamento(...)que virão a constituir a parte final da sua obra, mas que nos últimos capítulos de Nome de Guerra têm origem especulativa, tal como a tinham tido lírica em 'A Invenção'..."[27].

Em Nome de Guerra, o gnómico especifica-se numa actuação dupla que se bifurca e se rearticula posteriormente, numa fusão sincrética; a componente metatextual alia-se a uma vertente esotérica, cultivada de modo sistemático na fase final; França chama-lhe "romance do Ver", fórmula-síntese da busca e do caminho percorrido, no percurso de Antunes consignado, cuja espécie de "hagiografia", sob forma subvertida, nos é dado ler, emergindo então uma mística carreada por uma formulação mito-poética.

> "O ver tem para Almada Negreiros uma significação absoluta, para além do funcional ou descritivo: o 'ver ao longe'(...)último estado define o alcance da capacidade do homem de quem, tal exige"[28].

Daí ressalta a importância do aforístico, característica por Maria do Carmo Portas apontada e por

J.A. França classificada como fundamental na textualidade de Almada. Esta componente encontra-se frequentemente actualizada através do fragmento, estrutura onde o gnómico se investe de uma carga performativa e de certa forma espectacular, acrescida ainda pelo facto de Nome de Guerra constituir um texto "escrito com o pensamento no público"[29], contrariamente à motivação que origina a escrita de A Invenção.... As marcas referidas conferem ao romance o cariz de obra pedagógica, evidenciando-se a vontade de produzir um efeito perlocutório preciso, em sintonia com o pendor eminentemente comunicativo e profético da obra em questão.

> "Uma obra de reflexão moral (...) [produzindo] uma articulação das técnicas e dos valores, dos meios e dos fins, do real e do possível. Itinerário de auto-revelação através de um duplo renascimento"[30].

O romance apresenta uma componente metatextual prioritária, que faz com que J.A. França lhe chame metaromance, na medida em que o gnómico se transmuta em autêntico discurso reflexivo, ocupando-se de uma grande interrogação acerca do dizível e suas possibilidades;

> "Almada, ao reflectir sobre o processo de criação artística dentro da própria obra, estabelece uma tensão construtivo-destrutiva. O projecto artístico prossegue num andamento de marchas e

contramarchas, pois o que o narrativo constrói, a crítica desarticula, tentando reconstruí-lo de modo diverso"[31].

É justamente através desta dimensão crítico-teórica que a marca moderna se insinua num texto cuja construtibilidade radica numa experiência simbiótica de discursos produtores de uma figurabilidade na qual "nem a reflexão é extraída do real, nem o real é deduzido da reflexão, mas ambos se produzem reciprocamente e reciprocamente se sustentam"[32], constitui-se então uma operatória de articulação específica.

> "O esquema construtivo de Nome de Guerra abre-se no momento incial em dois eixos de expressão, cujas presenças manipulam a obra em toda a sua extensão: o discurso reflexivo que problematiza os pressupostos básicos do fazer poético e o discurso narrativo que flui do primeiro"[33]

No princípio e no fim do romance, pontos de ancoragem textual, a voz narrativa assume uma postura complexa, discorrendo sobre a criação, actuação, que se quer e se apresenta enquanto instauração e reflexão, estabelece os contornos daquilo a que se aspira aceder e se visa comunicar. A aludida exposição (no duplo sentido), constitui a matriz temático-formal da teorização emergente do texto, nele comprovada pela prática. "Antunes retoma e amplia o que foi declarado no início"[34].

Esta característica fez com que a obra fosse considerada como um romance de tese, que é e não é ao mesmo tempo. Com efeito, E. Sapega e G.F. Tavares não concordam com muitas das classificações que a crítica no geral atribui a Nome de Guerra, ligando-o a uma ideologia próxima do existencialismo. Na realidade, este cariz, embora presente, não desempenha um papel prioritário, mas antes o de figuração metafórica do processo narrativo. O que no texto se problematiza são essencialmente os fundamentos do fazer literário em geral e do narrativo em particular, e inseridos numa actualização da grande questão do "ser ou não ser", tratada como exemplificação típica de um processo de emancipação corroborado por uma socialização voluntariamente assumida.

> "A crítica deflagrada com a teorização ensaística, a ironia e o tom de blague estabelecem uma ambiguidade que arrasta o leitor para o universo complexo em que um primeiro nível de verdade, o referencial(...)é ultrapassado pelo redemoinho de ideias e sentimentos"[35].

Muito mais do que o relatar de uma opção de vida, da qual o texto também participa, o romance erige-se fundamentalmente como uma exemplificação de um percurso destinado, mediante a actuação da linguagem, a "dizer-se por inteiro", a assumir o ser enquanto capacidade de realização pela comunicação.

"Há uma restituição do valor significativo das coisas que no início do romance se caracteriza pela falsidade dos nomes de guerra(...)Antunes ganha o poder de escrever a ficção em que vive e viverá sempre com a possibilidade de mudá-la quando quiser, tal como o narrador. No epílogo, as personagens têm necessariamente que confundir-se(...)e o romance chega ao fim."[36].

Este procedimento denuncia a radical questão fundamentadora da estruturação de Nome de Guerra, a mesma que suporta a totalidade da obra: a premente necessidade de comunicar, de se expressar através de uma manifestação artística dada como tal. Performance que se manifesta mediante uma estrutura narrativa clássica e moderna ao mesmo tempo. O romance é acima de tudo um expor, por intermédio de uma concretização, da (im)possibilidade do verbal no seu funcionamento e sua relação com o sujeito. Mediante a aceitação dos paradigmas pela tradição consignados em universais, o verbal espelha-se num narrar que a si mesmo se instaura ante a desnudação do processo que o fundamenta. Narrar que se estabelece e autoquestiona articula-se, de modo harmónico, com as balizas que, demarcando-o, lhe conferem funcionalidade. Assim se compõe uma postura teórico-crítica apostada na divulgação alargada de uma mensagem ligada a uma busca de conhecimento do humano que se espelha no literário em si mesmo. J.A. França chama-lhe por isso mesmo romance

metafísico e conceptual por questionar o dizível mediante a metaforização.

> "O discurso narrativo abre mão da sua prioridade substituído por uma reflexão de natureza poética e ensaística que retira ao narrar a sua posição privilegiada na obra"[37]

No romance, alargado discurso reflexivo, "as longas digressões teóricas que o abrem, o cruzam e o fecham, não chegam a entravar o fluir da narrativa e a espontaneidade do seu parecer"[38]. Fragmentariamente dá corpo a uma efabulação exemplificativa, a uma parábola ilustrativa de um saber: "o narrador é obrigado a inventar uma história - fábula ilustrativa - das suas descobertas para poder transmitir a sua sabedoria ao leitor"[39]. Essa parábola, forma já presente em A Invenção..., é uma narrativa aparentemente linear, desenvolvida num plano subjectivo e noutro objectivo, que no final se reunem, conferindo ao texto a assumida característica de literatura dentro da literatura, evidenciando uma dimensão autotélica e metatextual. Por outro lado, a parábola é objecto de uma espécie de exegese que a prolonga, a clarifica, imprimindo-lhe um dado sentido ligado aos conceitos-chave que no texto interactuam dialecticamente.

> "Para a parte ensaística 'íntimo pessoal' centraliza a constelação de ideias e conceitos que o autor oferece; para a narrativa 'guerra'

manipula o movimento pendular que vai da reprovação à vitória, da morte à vida, de Judite a Antunes; da vida à existência. Ora opondo-se, ora somando seu poder expressivo, as duas imagens se complementam simultaneamenti, uma fundamentando a outra, em ritmo contínuo e progressivo, cujo resultado amplia enriquece a significação de Nome de Guerra"[40].

O próprio desenrolar narrativo situa-se a um nível subjectivo (a vivência interior de Antunes) e um outro objectivo (as acções por ele realizadas), de que as dicotomias espacial hotel-clube, e temporal dia-noite, são prolongamentos, reunificados pelo discurso reflexivo do narrador e do protagonista. Assim, a voz actuante no texto produz a

"Intersecção de experiências suas e alheias: o narrador vai justapondo cenas não mais numa sucessividade de eventos marcados pelo relógio, mas cenas que provêm do cruzamento de experiências que ocorrem simultaneamente."[41]

O texto contém um prenunciar daquilo a que Almada chamará mais tarde "bipresença", a relação dinâmica intrínseca entre elementos antinómicos já esboçada de modo muito ténue em Pierrot e Arlequim. G.F. Tavares fala num binarismo temático-construtivo, operado através da interpenetração e fusão tendencial no plano narrativo e

discursivo, patenteando uma oposição nitidamente complementar:

> "A interacção manifesta-se no cruzamento de acções simultâneas. Sobre a linha da narração principal cruzam-se acções paralelas: a trama de Nome de Guerra forma-se pela interposição de duas linhas narrativas(...)elas se interceptam constantemente, seguem simultaneamente até ao desfecho. No ponto final as duas narrativas tecem uma permutabilidade, na qual se medem as forças persuasivas do conflito e as duas contrastantes assumem uma função de complementaridade"[42].

Com efeito, um dado teor confessional emerge, produto da autoconsciência pela entidade narradora patenteada, gerando toda uma teorização sobre o narrável, ou melhor, sobre o narrativizável nas suas premissas fundadoras: a relação da linguagem com o sujeito e com a realidade que ela visa exprimir, mas também, e acima de tudo, com a realidade que ela cria. A ficção do seu assume abertamente a problemática da instauração do eu poético, indestrinçável da poesia por ele instaurada.

> "O confessionalismo também revela a fé que o autor tem no seu eu poético, como uma força criadora que, em vez de revelar o sujeito como ser íntegro, fazendo parte de uma verdade intransmissível, acaba por fazer da sua vida a

arte e da sua arte a vida"[43].

Por isso mesmo, na obra em questão, como se apontou, a todo o momento esse discurso interrompe o desenrolar linear, ou linearizante, da diegese que se desenvolve mediante uma postura fragmentária e radicalmente sintética. Para tal, concorre uma forma de expressão que David Mourão Ferreira aponta como próxima da técnica pictórica, pelo "ângulo de objectividade plástico-discursiva em que o autor deliberadamente se coloca", responsável, segundo E. Sapega, pela instauração de uma figuração "falsamente realista", uma vez que apenas se acede ao "contar breves episódios da acção como se pertencessem ao género do conto anedótico"[44]. Estas marcas entram em sintonia com o próprio reivindicar de uma prática gráfica manifestada pelas instâncias de enunciação: "o autor destas páginas também desenha"[45]. A sequência relaciona-se com "sou conhecido como caricaturista"[46], presente em A Engomadeira, e nas assinaturas aludidas.

Nome de Guerra, "modelo de ficção-reflexão(...)prosa efectivamente desenvolta(...)[equaciona] a problemática da iniciação, de passagem da não existência à existência"[47], através de uma

> "montagem de realidades(...)algo que se vai engendrando por si mesmo segundo o ritmo do seu jogo secreto, da sua combinatória íntima e

inacessível"[48],

A dimensão problematizante é acentuada pela produção de uma figurabilidade sintética, mediante a qual apenas nos são transmitidos os momentos marcantes,

> "o cruzamento de cenas, a interposição de planos narrativos adensam o conflito e transformam-se na sensação dramática de efeito mais profundo que qualquer recurso ou plano isolado"[49].

As cenas dramáticas funcionam quase como "motivos" que o magma discursivo, o monólogo interior do protagonista e do narrador comentam, questionam, evocam:

> "As cenas abrem-se e fecham-se como unidades mínimas independentes, sob a acção das legendas, e a partir de sua formação, elas se justapõem através do jogo associativo dos capítulos para a formação da unidade orgânica"[50].

A narrativa é composta por fragmentos justapostos, dialogando entre si, instauradores de uma intensa circulação textual marcada por suspensões que uma processualidade de cunho elíptico fundamenta. Este tipo de procedimento entra em sintonia com a construtibilidade que gera a síntese poética A Invenção do Dia Claro.

> "A fragmentação desarticula tudo na narrativa: desaparece a causação externa que encadeia sua unidade, deixando essa sensação a cargo da

justaposição e das legendas"[51].

Manipulando todas as categorias da narrativa, o narrador insinua-se textualmente de modo ambíguo: "Por causa da pouca luz no interior do carro só quando a rapariga falou é que soube pela voz que era a Judite"[52]. Este processo de absorção do personagem, que se revela uma projecção do narrador, instaura a desconstrução do eu romântico através da ironia, agenciamento discursivo capital ao longo do romance, denunciador da cosmovisão da modernidade.

A postura irónica e distanciada da voz narrativa e do(s) ponto(s) de vista por ela adoptado(s), manifesta uma apropriação do verbal numa dimensão performativa onde se cruzam intertextualidade e metatextualidade. Tal característica é reiterada pela componente paratextual e pela dimensão metatextual que o romance patenteia.

> "A presença da crítica manifesta-se nas múltiplas formas de problematização do processo criador e na manifestação de uma superestrutura irónica que enlaça a obra num único feixe"[53].

O enunciado irónico põe sempre em causa o discurso que veicula, ao mesmo tempo que deliberadamente se anuncia enquanto acto, instituindo-se como princípio de pertinência.

> "O narrador procura justificar-se e põe-se(...)

a duvidar(...)da eficácia das suas próprias palavras(...), a história de Antunes existe apenas como uma maneira do narrador 'dizer-se', o protagonista existe como mera criação explicativa(...) O narrador é o verdadeiro protagonista"[54].

Com efeito, se, frequentemente, o discurso do narrador se "intromete" comentando as acções de Antunes, o mesmo procedimento se verifica, operado pelo próprio personagem, relativamente às acções que realiza e às situações que vive. "O narrador-autor dizendo diz-se e o objecto narrado (o eu poético) oculta o sujeito que se deseja contar"[55].

Em Nome de Guerra actualiza-se a obra global nas suas deambulações, mediante uma construtividade complexa, que Eduardo P. Coelho e G.F. Tavares designam "montagem", apoiando-se esta última no processo de composição da narrativa cinematográfica; princípio fundador da estrutura de Nome de Guerra vigente a dois níveis, o da frase e o da justaposição de cenas e capítulos. Esta forma de agenciamento textual relaciona os elementos constitutivos pela via da justaposição e do interseccionismo patente nas associações, transposições, cruzamentos de linhas, extractos de narrativas isoladas, e pela justaposição e simultaneismo que geram a interpenetração de planos.

"A montagem dos capítulos, dos parágrafos,

legendas e epígrafes, tudo se conjuga na formação orgânica da unidade da obra, aspirando a um universo condensado que guarda a poesia a que o poeta aspira"[56].

Evidenciando uma estruturação atomizante e paratáctica: "os parágrafos são associações de frases independentes e se justapõem numa simultaneidade descontínua e vão enredando a narrativa, os capítulos, a obra"[57], isto é, manifesta a própria processualidade na sua construção, patenteando "três entradas narrativas e uma só saída que se situa necessariamente para além da narração"[58].

A articulação dinâmica das técnicas mencionadas patenteia não só um reactualizar dos ismos vanguardistas e do experimentalismo neles vigente, como demonstra o seu ultrapassar, efectivamente marcando uma apropriação nítida. As inúmeras referências que a crítica tece acerca do cultivar do interseccionismo em Nome de Guerra realçam a sobrevivência dessa corrente; porém, o interseccionismo aqui patente implica uma singular operação de "remake" relativamente a esse ismo. O interseccionismo vigente (que não o é inteiramente) está filtrado pela postura sensacionista, sua síntese dialéctica, e sobretudo pelo modo por Almada instaurado posteriormente à fase vanguardista, a que se chama ingenuidade. Ele emerge como uma memória criativa da vanguarda, mediante a qual se

assume o cariz autotélico e metatextual da escrita, pela articulação dialéctica de

> "Exposição autónoma de dois géneros. Por um lado, são discursos reflexivos em que se apresentam as implicações ético-metafísicas dos acontecimentos, por outro lado são episódios indenpendentes que aparecem como lições das coisas, provas de realidade, eloquência do mundo.(...)Os elementos de ficção funcionam(...) como elementos reflectindo o próprio processo de reflexão, num equilíbrio profundo e sabedor entre a 'imagem' e o 'texto'. O autor reflecte no interior deles, articula-se neles, revela-se sujeito de reflexão no espaço que eles definem"[59].

A montagem que estrutura a textualidade de Nome de Guerra patenteia uma dimensão sincrética onde impera uma fusão de elementos e de níveis:

> "Nome de Guerra, na sua estrutura, cria dois movimentos basilares(...)ora entrecruzando suas oscilações, ora se sobrepondo um ao outro. A presença de um deles é chamada cada vez que a insuficiência de um torna necessária a presença do outro para complementá-la"[60]

O procedimento ligado ao chamado interseccionismo, sua sobrevivência e seu ultrapassar, ou antes processo de imbricação a um tempo unificador e amplificante,

apresenta-se consignado não só relativamente ao discurso reflexivo e ao discurso narrativo, como a vários outros níveis:

- títulos, "Onde se sabe que as três vidas do protagonista passam todas nos mesmos sítios e com as mesmas personagens" (cap.LI) e "Quando se nasce pela terceira vez há sempre os restos das outras duas" (cap.L),

- do narrador e do protagonista, de D. Jorge e do tio, de Judite e de Maria, "as imagens destas duas mulheres sobrepunham-se e faziam coincidir os seus contornos numa única figura que torturava o coração de Antunes"[61],

- sintáctico: "saiu cheio da sala de jantar"[62], "o retardatário que não está a horas na vida"[63],

- níveis de língua: "linguagem nascida do coloquial, do popular recriado poeticamente pela inserção numa realidade nova, realidade irónica que torna a palavra ambígua e polissémica"[64].

O último exemplo gera efeitos expressivos de humor e surpresa donde se desprende uma força incisiva vigente nos episódios da barbearia e do jantar em Sintra de A Engomadeira.

O corporizar narrativo de uma acção banal encontra-se ainda reproduzido sob uma outra forma discursiva, criadora de uma "mise en abime", ligada a uma dimensão

particularmente importante do texto, a memória: "Em três cenários diferentes passava-se um conto da sua cabeça: uma terra de província, um clube de cidade, um quarto de cama"[65].

A memória implica o acesso ao conhecimento, e, em simultâneo, à presença e à distância crítica que instauram o saber. Com efeito, tudo se representifica. Após o seu terceiro nascimento, Antunes "conhecia o seu passado como ninguém"; fórmula que precede e prepara textualmente o título do capítulo XXXVIII: "Os olhos da nossa memória vêem melhor que os nossos". "Eventos actuais, lembranças que se refazem em vivências cujo significado pesa mais no presente do que quando aconteceram"[66]. A memória converte-se na matriz do conhecimento, a anamnese, esse percurso elaborado pela intersecção do passado individual e universal.

> "Ao tomar consciência de si, o passado torna-se presente pelo peso que adquire no momento. Desta forma, o narrador vai cosendo um tecido de associações simultâneas, construindo a montagem romanesca. A técnica se ajusta a uma necessidade expressiva básica: capítulos dissociados guardam, no espaço que os separa, o sentido que transborda das linhas"[67].

O citado "íntimo pessoal" constitui, segundo G.F. Tavares, a metáfora consignadora do fulcro da acção

desenvolvida ao nível subjectivo do personagem, corporizando portanto o encaminhamento, a procura da almejada plenitude que é a ingenuidade.

> "O íntimo pessoal contém o impulso desencadeador do grande conflito que absorve o discurso ensaístico, a narrativa, e mantém prisioneiro o espírito do poeta e do protagonista"[68].

É, pois, através da ânsia de se auto-expressar, que se equaciona o alargamento do indivíduo face ao humano em sentido lato, pela comunicação cujos parâmetros e limites se vão progressivamente alargando até atingir uma dimensão cósmica, patente de modo evidente nas sequências finais.

> "A procura de uma forma suficiente para a expressão do conflito almadino constitui-se num problema linguístico da maior importância: ele instaura o questionamento sobre o processo de criação(...)o íntimo pessoal cataliza os motivos em torno dos quais giram as correntes do discurso reflexivo(...)a linguagem, a individualidade, o impulso criador, a natureza, a vida, a existência, a ciência, a sociedade, a arte e a religião"[69].

O íntimo pessoal, construção e expressão da personalidade, produz a ponte de acesso, como propõe a cosmovisão órfica, ao âmago do ser, cuja concretização se realiza através da poesia, de que o ver é manifestação.

"Estado super anónimo"[70], é apenas acessível a um eu universal porque atingiu os confins do individual e vice-versa:

> "Ser poeta(...)é alcançar o mais alto grau de espiritualismo e estabelecer um estado de comunhão com as forças naturais e as energias vitais: ser ingénuo apesar da realidade e da sociedade"[71].

Por intermédio de um processo narrativo a um primeiro momento tradicional, como o grosso da crítica frequentemente o classifica, instaura-se uma componente metatextual destinada a exprimir as inquietações e certezas que se desprendem da própria prática de escrita, articuladas através de uma exposição de uma espécie de filosofia de vida, naquela radicada e dela decorrente, por isso mesmo E. Sapega afirma que "o narrador se vê obrigado a criar um personagem fictício para ilustrar o conflito entre a sociedade e o íntimo pessoal do ser"[72].

As características mencionadas evidenciam Nome de Guerra como "obra circular e parabólica, feita com a pontaria propositada de um romance de salvação"[73], como propõe José A. França, cuja "intriga esquematizada e linear"[74] voluntariamente assumida é usada com o propósito de exemplificar, segundo uma postura narrativa, pela prova que patenteiam, as condicionantes que interactuam no atingir de uma maturidade plena. Tal projecto apenas se

torna viável pela conquista do domínio das formas expressivasm, isto é, de códigos semióticos específicos.

Nome de Guerra constitui uma obra experimental onde tudo é relativizado. A subversão do verbal e a dialéctica do fechamento-abertura no cultivar dos universais mediante a dramatização da experiência de escrita demonstra a perenidade da estrutura egocêntrica, da qual tudo decorre, na qual tudo começa e pela qual tudo passa. "O universo estético de Almada tende para a criação de um eu poético autogerado que se vai concretizando sucessivamente em histórias"[75].

A performance deliberadamente se desvela através do desenrolar espectacular de um eu criado e manifestado na travessia da praxis verbal. A modernidade evidencia-se pela busca exacerbada de uma subjectividade em afrontamento com a linguagem. O verbalizável adquire o cariz "de única realidade acessível"[76], porque construtível. A vontade de autodenominação ganha o estatuto de método, visando um projecto vivencial, onde o sujeito dela emergente adquire uma "dupla função de criador e crítico"[77], como alteridade assumida e internamente resolvida. Por isso mesmo, o narrador assume uma importância capital, sendo o fragmento e a "mise en abime" entidades nucleares na sua actuação, na medida em que figuram, compondo-o, o uno através da coexistência dialéctica. Sujeito-objecto, a entidade age produzindo um

narrar, singular textualização fundadora e problematizante.

O gnómico nele actuante aproxima-se de uma teorização, questionando não só o literário como o humano, o que lhe confere uma dimensão filosófica veiculada por uma radical marca poética. Dela emerge uma confrontação, testemunho da plena presença da modernidade. O progressivo deslizar do gnómico para o teórico patenteado, instaura na funcionalidade interna do romance, e na obra por extrapolação necessária, um cunho de autoproblematização quer no tocante ao literário no seu agenciamento quer à sua natureza primeira, semiótica.

> "A expressão humana nos limites extremos de sua capacidade, eis o grande conflito, o grande problema cujas causas, cujas possibilidades e/ou impossibilidades o poeta busca incansavelmente"[78].

O questionar da linguagem em si mesma, na sua íntima relação com o humano, torna-se o ponto fulcral pelo texto perseguido, equacionando-o, de modo explícito, nos dois primeiros capítulos.

No início ocupa particular importância "a questão da identidade que se liga ao nome"[79], presente no próprio título do romance, apontando para o problema do nome de guerra, falso indicativo de identidade e caso extremo do social. "A intransmissibilidade do ser e a arbitrariedade

do nome constituem o núcleo do enredo de Nome de Guerra"[80] Antunes é sempre tratado pelo apelido, em perfeita correspondência com a alienação que caracteriza o seu comportamento, denunciando textualmente a falta de individualidade. Nome a preencher, já que este "carece de uma verdadeira razão existencial, sendo a questão da identidade a imposição de regras de sociedade"[81]. É no momento em que Judite o trata pelo seu nome próprio, Luís[82], que se inicia o segundo nascimento e começa a surgir a progressiva aquisição da dimensão íntima e pessoal, e a consequente apropriação do espaço narrativo, da acção e da própria linguagem. Com efeito, no início a personagem quase não falava, enquanto que no fim a sua vivência é comunicação.

> "O próprio acto de nomear(...)transforma-se em momento de criação, uma vez que só a partir dele o homem tem condição de criar o seu universo"[83].

Mais tarde, Antunes é convocado no texto enquanto protagonista, perde o nome, revelando-se abertamente a sua natureza ficcional, o seu teor de personagem que, por extrapolação, se insere voluntariamente no drama do mundo através do espectáculo imenso do real. Judite, por sua vez, não tem apelido, realçando-se assim a marginalização que a afecta e o desprestígio social. Nunca revela o seu verdadeiro nome.

A sua vida constitui um processo extremo de ajustamento a uma falsa identidade ligada a um papel social que se exibe como revolta. Mais nenhuma personagem, com a excepção de D. Jorge, paradigma de um tipo marcante na literatura portuguesa, tem nome. Esta situação surge de novo na obra teatral onde nenhuma das personagens tem nome, o que realça o seu teor meramente funcional, a sua ausência de marca psicológica, de individualidade, consignando a inexistência de vida. Em Deseja-se Mulher, a Vampa, personagem que constitui uma figuração hipertextual de Judite, usa um nome de guerra. O homem atribui-lhe um nome, símbolo da união, do pacto vivencial que com ela quer celebrar.

Assim, na sua busca do "íntimo pessoal", Antunes vai reflectindo e avaliando os factores que agem no seu percurso existencial. Essas reflexões exemplificam, a um nível concreto a veracidade que a procura desencadeia no tocante à dimensão da identidade, equacionada como conquista da harmonia. Por isso, nos "dez últimos capítulos do romance Antunes dilui-se na contemplação da noite e das suas estrelas, sobre a cidade e o infinito do Tejo"[84], a um tempo diluição e fruição evidenciadores de "uma fusão no objecto global do universo"[85], integração no uno.

Acto humano supremo,

"o nomear, ao encontrar no próprio nome o motivo

da sua adequação, transforma a linguagem no problema humano primordial. A nomeação é uma criação(...)o nome traz consigo um impulso, uma motivação de natureza intuitiva que desfaz, no momento da criação, a arbitrariedade do signo"[86].

A partir do conceito de nome se desenvolve uma série de considerandos, retomados nos últimos capítulos através da palavra, tal como em A Invenção..., encarada como parte integrante do universo. Por intermédio dos astros, da correspondência que com eles se estabelece, ela reassume a sua dimensão cósmica.

"O acto de nomear no instante do chamamento evoca a essência que a palavra contém, chamar traz à luz uma reminiscência que transpõe o próprio acto, recriando o ser da aparência."[87]

Os capítulos estabelecem um jogo dialéctico específico, uma vez que são "pequenas células nas quais se decompõe o romance, não se apresentam ligados por liames de causalidade"[88].

A mero título de exemplo, "Desgraçador", capítulo V, interrompe o desenrolar linear da acção, gerando uma aparente ruptura, será evocado de modo sintético no capítulo XXXIX; este último capítulo institui-se como "mise en abime" da história de Judite, em si mesmo símbolo

arquetípico da de todas as raparigas que se encontram no clube.

> "Cada capítulo corresponde a um estado conflitivo, a momentos diversos de estados emocionais, por isso mesmo cada um tem a sua particularidade construtiva"[89].

Por outro lado, o capítulo VI, "O Tio", patenteia a imbricação da evocação do passado de Antunes a partir do narrar da história do seu tio. Esta sequência será retomada muito posteriormente no decurso textual, no momento em que Antunes atinge a posse de si mesmo, preparando-se para nascer pela terceira vez. Essa situação implica, tal como o texto o consigna, o conhecimento perfeito da sua história vista pelo interior, pelo íntimo, factor que desencadeia o propósito patente no capítulo L, ligado à escrita das suas memórias. A autobiografia anunciada instaura um indício de uma "mise en abime", não só do romance como da obra na sua totalidade. Por sua vez, a partir do terceiro nascimento, o protagonista volta-se sobre si mesmo, o mesmo acontecendo com o romance e com a própria linguagem: .

> "A linguagem volta-se sobre si mesma para se interrogar, enrodilha-se com a dúvida que guarda de si, com a sua insuficiência expressiva, a ponto de prosseguir(...)em torno do seu próprio eixo, a fim de se escaminhar (sic) e fazer-se

compreender"[90].

A acção efectuada por Antunes é, como se referiu anteriormente, uma "mise en abime" daquela que o narrador instaura a um outro nível. Quando o protagonista se vê ao espelho[91], este devolve-lhe a sua imagem, à semelhança do narrador que se revê no personagem que a linguagem e ele próprio construiram.

Insinua-se ainda uma narrativa reduzida ao máximo emergente no texto através do relato epistolar fragmentário produzido pela mãe de Antunes[92]: a da história de Maria, antítese da de Judite.

Nesta longa cadeia de correspondências textuais "cada elemento no lugar em que se encontra tem um significado imediato e outro extensivo que conflui para a significação geral da obra"[93], corporizando de dimensões de inter e de hipertextualidade específicas, encontramos fragmentos que funcionam como "amorces" de blocos discursivos posteriores, como o demonstra o discurso de um dos convivas durante o jantar no clube[94] sobre os astros e seu determinismo, retomado na sequência final[95].

A busca da ingenuidade equaciona-se como uma travessia do medium mediante o questionar das circunstancialidades que com ele interactuam. No romance em questão, este percurso atinge o cariz de processo iniciático onde as anteriores posturas metamórficas se redimensionam pela sucessão daquilo a que no texto se

chama "três nascimentos"; o primeiro, físico-social, ao qual corresponde Antunes, o segundo, vivencial, referente qual corresponde Antunes, o segundo, vivencial, referente a Luís, implica a ruptura com a família e a relação com Judite, "descoberta que eu fiz na minha pessoa"[96], o terceiro pressupõe a iniciação e liga-se ao ver, condição do poeta. Estes estádios encontram-se apontados no primeiro capítulo através dos conceitos natureza, vida e existência.

A dita formulação constitui um "remake" daquilo a que o título de uma conferência anunciada, mas nunca realizada, em A Invenção..., nos faz antever: "As três idades de cada um". A idade terceira, o estado ingénuo, requer, como se depreende da leitura de A Invenção... e de Nome de Guerra, a sinceridade. Retomando o ambiente evocado em "Confidências", esta formulação apropria-se abertamente da simbologia do nascimento, capital nos mitos cosmogónicos e, por extensão, nuclear de todo o comportamento mito-poético de que participa de modo marcante o conceito de ingenuidade. "A história de Antunes revela o caminho linear, isto é, metonímico, para a metáfora iluminada que é a ingenuidade"[97].

Nesta infinita cadeia de mútuas referências que a obra de Almada realiza emerge a estreita relação entre os textos acabados de citar, realçada por José A. França. Segundo este crítico, Nome de Guerra constitui como que a ilustração de "Uma frase que sobejou" de A Invenção....

Aliás, o romance apresenta uma moralidade, o que realça a sua dimensão assumida de fábula, estabelecendo-se uma relação dialógica relativamente à máxima mencionada: "Não te metas na vida alheia, se não queres lá ficar". A própria existência de uma moralidade se liga à sequência do poema em prosa já mencionada.

Nome de Guerra encerra em si, atestando a plena maturação expressiva e consequente domínio da escrita, o percurso elaborado pela prática do literário e as experimentações a ele ligadas. O citado procedimento desconstrução-construção orquestrante da estruturação do romance constitui uma síntese das inúmeras rupturas operadas no momento vanguardista.

A passagem abrupta de uma narrativa em terceira pessoa para uma narrativa em primeira, vigente em A Engomadeira, onde a história realista se dilui a partir do capítulo IV através da multiplicação dos pontos de vista marcados pelo onirismo, é documentada simbolicamente pelo episódio das chaves. No momento em que o narrador se liga à engomadeira, entrando no seu espaço íntimo, o universo narrativo expande-se, evoluindo num turbilhão de múltiplas referencialidades. As várias chaves que surgem no quarto corporizam literalmente a eclosão de elementos instrumentais possibilitadores do acesso a outros níveis de realidade.

Em A Engomadeira, o narrador é o agente dessa experiência nitidamente marcada por um cunho dionisíaco, vivência exaltante, volúpia libertadora das energias criadoras encerradas na heroína. Esta constitui, pela situação disfórica e decadente em que se encontra, um símbolo do espaço social e colectivo no qual se movia, transformando-se numa entidade moderna e criadora. A personagem constrói, através das suas mutações, não só uma figuração do colectivo, como se mencionou, mas sobretudo da própria literatura.

A mutação a que se fez referência é causada pelo contacto com o narrador, de cujas propriedades ela passa a participar. A narrativa assume uma abertura marcada pela subjectividade reivindicada pela instância produtora do discurso, bem como da variabilidade reclamada como forma construtiva. Tal como a personagem, sua "mise en abime", moderniza-se pela multiplicação e pela abertura.

O dionisíaco manifesta-se não só pela temática sexual, mas sobretudo pela queda da máscara, pela euforia investida na experimentação que se transmuta em investigação do oculto. A pluralidade vigente, onde o onirismo (cf. capítulo X) e a imaginação impulsionam o desenrolar de um continuum verbal, no qual emergem episódios de um realismo marcado pelo humor, faz aceder ao fantástico com que encerra a novela. A sátira à vulgaridade e mediocridade instituídas, patente em "A Cena do Ódio", transforma-se na transcendência operada pela

libertação da linguagem, fruição plena de que as rupturas são simultaneamente a expressão e o método.

A Engomadeira cria o insólito através da justaposição de elementos heteróclitos, temas e motivos da narrativa tradicional realista, articulados com figurações que apontam para o policial e o romance de costumes, geradores de um processo de escrita onde funcionam como pontos de apoio para produzir a almejada transgressão.

> "Estrutura entrecortada em montagem de planos rápidos, com sobreposições de imagens, definindo-se assim ao nível narrativo uma situação interseccionista"[98].

O fulcral enquanto objectivo radica no dar conta da força fundadora da ficção evidenciada por uma postura irónica denunciadoras de uma dúvida metódica acerca do verbo e suas limitações.

Saltimbancos, bloco textual composto por três parágrafos isentos de pontuação, "reestruturam a linguagem descritiva de modo a obter 'contrastes simultâneos'"[99], mediante

> "incessante jogo(...)à volta de um único centro, a palavra. Essa palavra em si e por si constitui a força desencadeadora do movimento que se vai abrindo sem outra direcção senão ela mesma, e inevitavelmente, retorna à origem"[100].

Palavra liberta, em liberdade, dá corpo a um "texto de expressão futurista, na sua técnica de encadeamentos sonoros e de vibrações descritivas, em que as posições sucessivas são focadas e se interseccionam(...)nenhum conceito compromete a linha melódica da expressão, nenhum comentário externo - mas sempre uma espécie de ternura presente e alerta"[101].

Esta experiência manifesta a influência das tentativas de gravar pela imagem o movimento, a energia em expansão vibratória, o que leva França a qualificá-la "reportagem sensível e cinematográfica". A justaposição gera o contraste pela diferença de focalização evidenciada nomeadamente a de Zora e do soldado, onde a oposição dentro-fora possibilita o acesso à interioridade dos personagens, produzindo um monólogo interior no qual predominam as sensações visuais. Daí surgem os contrastes simultâneos:

- amarelo-cinza
- clarins-cornetas
- casa-quartel
- prisão-circo
- muro-praia.

Da simultaneidade emerge a intersecção porque "o contraste gera profundidade. O simultâneo é uma técnica"[102], pela via de um dinamismo, o mutante, o heteróclito, o polimórfico, articulam-se numa expressividade radicada na exploração de uma vivência de ambição totalizante.

Em K4,... a intersecção insinua-se como uma travessia que implica a coexistência-síntese dos géneros, vozes e personagens, como demonstra a paradigmática incorporação física do narrador, na sua totalidade, na figura da amante. Esta situação entra em sintonia com a intersecção, vigente em A Engomadeira, dos corpos da heróina e da cozinheira, atestando uma "ampliação" dos procedimentos construtivos que visa a totalidade típica da postura sensacionista.

A citada incorporação consignada em K4,... retoma e leva ao extremo a alusão à comunhão sexual que no texto pressupõe a reunião andrógina, aliás presente em muitos dos textos vanguardistas, referenciada através de conotadores de homossexualidade. Essa apoteose da totalidade implica a vivência eufórica da ficção do eu corporizada mediante a experimentação de uma linguagem impulsionada pelo mito do progresso onde emergem os motivos da máquina e da velocidade.

O sensacionismo, síntese dinâmica do percurso dos vários ismos, evidencia-se em K4,... através das

sequências finais, onde uma série de "Eu quero" apresentam um programa de vivência que entra em sintonia com "Ultimatum...". As marcas de volição exacerbada que se equaciona através dos conceitos de génio e poeta, entidades sensacionistas, porque capazes de se geraram a si mesmas, comprovam a experimentação assumida e praticada que radica na omnipotência da imaginação, e na consequente marca criadora da linguagem. A inventiva desencadeia e entronca na concepção veiculada pela postura egocêntrica. Num imaginário, suporte e força motora de uma realidade por ele próprio produzido. Nesta configuração textual surgem evocados dois signos-fórmula atomizados e reconstruídos na dinâmica da linguagem em acto: verdade e amar.

> "Toda a obra de Almada consiste na criação de uma ficção totalizante que não conhece os seus próprios limites e, por isso mesmo, vai-se gerando a si própria e alargando o seu âmbito a cada passo"[103].

Constata-se uma radical opção de pluralidade confinada pela vontade de exprimir uma totalidade que se corporiza por uma postura ecléctica, onde se instauram operações de intersecção posteriormente polarizadas mediante a adopção de uma prática de escrita decorrente das experimantações levadas a cabo, bem como de uma cosmovisão sincrética.

"Saltimbancos constrói-se através de uma montagem de repetição que rompe a sintaxe tradicional e cria um movimento circular contínuo. A Engomadeira(...)interacção narrativa(...) consiste na interposição de(...)acções diversas num único contexto. Em K4,..., a montagem dissolve os elementos da narrativa(...) substituídos pelo quadrado azul, elemento simbólico do processo de demolição - construção caracterizador da sua poética"[104].

Assim, a miscigenação de géneros, posturas discursivas, níveis de língua, temas, é uma constante, permitindo não só um percurso que do heteróclito passa ao unitário, do satírico ao fantástico, atingindo o próprio cerne dos universais condutores do funcionamento narrativo, como uma operação de inversão desses mesmos cânones pelo recurso a constantes divagações e alterações na combinatória dessas mesmas instâncias produtoras, ou melhor, arquitectónicas: o narrador, a acção, tempo, espaço.

A desconstrução dessas mesmas instâncias radica frequentemente na prática de situações de pastiche de géneros menores da literatura finissecular, a narrativa policial, negra, fantástica até (cf. A Engomadeira e K4,...), recorrendo por vezes a traços a tal ponto estereotipados que quase redundam na paraliteratura, de imediato neutralizadas por uma prática de escrita na qual

um eu permanece como força nuclear estruturante que as transforma numa textualidade de vanguarda, como demonstra de modo cabal K4,.... Este "percorre uma longa jornada estética em breves páginas, do paulismo ao sensacionismo, a par de um para-surrealismo, ao futurismo(...)do seu inebriado fim"[105].

O diálogo do literário com o paraliterário encontra-se articulado de um modo curioso, pela subversão vigente em Nome de Guerra. Não é apenas a banalidade da acção mencionada, nem tão pouco as obras na época surgidas relativamente a um "fait divers" da Lisboa nocturna da época, com destaque para a obra de Reinaldo Ferreira, A Virgem do Bristol Club.

A absorção do teor metalinguístico, operada pela linguagem objecto, dissemina-se não só no cerne da estruturação do romanesco, no próprio decurso da textualidade no seu agenciamento, mas ainda através de uma singular apropriação da paratextualidade, prenunciada em A Invenção.... Epígrafes, títulos instauram uma relação dialógica com a diegese, demonstrando explicitamente que no processo de narração em si mesmo, uma vez que actuação, reside a capacidade (abertamente assumida) de comentar, controlar, e no final absorver, pela via metafórica, a narrativa. A imbricação de discursos e a relação de comentário e resumo face ao texto, patenteada pelos títulos e epígrafes[106], insere-se na grande vertente da discursividade gnómica que lentamente desliza para o

metatextual, envolvendo o desenrolar da acção, bem como da sua corporização.

A ênfase manifestada no tratamento do paratextual transforma-se, mediante a intrusão do narrador, em metatextual, relacionando-se, por antítese, com um fragmento de A Invenção..., onde se afirma "os títulos dos livros são como os nomes das pessoas, não querem dizer nada, é só para não se confundir".

Os próprios títulos ultrapassam em muito a função indicial para serem por vezes dotados de um teor ilustrativo do fragmento textual a que se referem, adquirindo uma funcionalidade nuclear que se cumpre a vários níveis, embora esta apresente como marca fulcral uma postura irónica que tanto marca uma distância da entidade produtora face ao narrado, como patenteia a performance que em si mesmo instala.

> "Os títulos parecem ter, de facto, uma função(...)de facilitar, que é própria do nome de guerra; revelam a imposição consciente e explícita de uma ordem outra e diferente sobre a palavra primária da história, e assim, revelam uma tentativa de controlar o jogo do texto"[107].

Os títulos corporizam uma tomada de posição declarada da subjectividade do narrador face à diegese que a sua voz constrói e que, por seu próprio intermédio, denuncia como ficção; acto ilocutório, os títulos corporizam então:

- Resumo:

  Capítulo XXVIII "Primeiros ressaibros a definitivo"

- Comentário:

  Capítulo XVII "Finalmente na sua nova vida começa a prosa"

- Aforismo:

  Capítulo XXXVIII "Os olhos da nossa memória vêem melhor que os nossos"; Capítulo XXXIII "Quando se passa de um lugar para o outro levamos em geral o primeiro lugar connosco"

- Provérbio:

  Moralidade "Não te metas na vida alheia se não queres lá ficar".

Há ainda títulos que assumem um cariz metalinguístico:

- Capítulo XLI "Aqui se diz o que quer dizer aproveitador de misérias"

- Capítulo XLII "Uma descrição de determinadas pessoas que mais parece uma lista de peças de refugo".

Por sua vez, existem títulos que reunem resumo, comentário e o teor metalinguístico:

- Capítulo XXXII "O protagonista oferece-nos o

espectáculo de um homem em luta livre consigo mesmo".

Alguns títulos citam outros, instaurando situações de paralelismo anafórico:

- Capítulo XXVIII "Primeiros ressaibros a definitivo"

- Capítulo XXIX "Primeiros ressaibros a provisório".

Verifica-se uma apropriação, pela parte do narrador, do discurso de personagens:

- Capítulo VI "Desgraçador"
- Capítulo XLV "Os palermas que não sabem nada da vida, ainda são piores que os malandros".

Esta técnica, além de instituir um discurso sobre a acção narrativa, com todas as consequências que daí advêm, corporiza uma memória subversiva do próprio género romanesco, ligando-se à publicação em jornais ou em fascículos, na qual o título é chamado a desempenhar um papel específico na necessária construção do efeito perlocutório. Em Nome de Guerra, esse chamar a atenção, essa componente apelativa, desmistifica o processo literário enquanto ficção radical.

Destinados a orientar e manipular a leitura da história de Antunes, os títulos surgem investidos de um

autêntico cariz hermenêutico que continua a evidente vontade de controle da recepção que a publicação de vanguarda apresentava. Com efeito, a paratextualidade fática e apelativa daquela fase, marcada por uma espécie de "mise-en-scène" do título, subtítulo, dedicatórias, epígrafes e assinaturas, a que G. Rubim faz referência[108], encontra-se em Nome de Guerra corporizada pela funcionalidade específica dos títulos que entra em sintonia com a componente gnómica.

> "Tais recursos são indispensáveis para a formação da imagem global do romance(...)ajustam as unidades mínimas independentes que entram em articulação para formar a unidade orgânica"[109].

A quantidade e a natureza de que participam tornam-nos constitutivos daquilo a que M.F. Candeias chamou "um outro texto - paralelo, sobreposto e simultaneamente distanciado do texto romanesco". Porém, a maioria das vezes os títulos apenas têm sentido quando são lidos os capítulos que introduzem, embora esses mesmos capítulos somente atinjam a sua plena significação à custa deles. Por isso mesmo, o discurso paralelo revela-se de facto abrangente e complementar, instaurando uma postura interrelacional que constrói a grande unidade, sustentáculo de Nome de Guerra.

G.F. Tavares relaciona a funcionalidade dos títulos com a das legendas na narrativa cinematográfica, chamando

a atenção para os processos de montagem textual vigentes na obra, aos quais se ligam a justaposição, o simultaneismo e o interseccionismo. Para esta investigadora constituem os referidos títulos

> "legendas que se sobrepõem aos capítulos(...)contendo sempre um carácter narrativo, tais subtítulos se constituem de uma frase-síntese, a qual se transforma contraditoriamente num elemento de estilhaçamento e desintegração do significado, individualizando a cena, estilhaça a representação totalizante da narrativa tradicional(...)as legendas fecham a cena, sintetizam o conteúdo narrativo, ou sugerem a narração nos capítulos reflexivos"[110].

Revelando a capacidade de síntese, o título institui "uma frase lógica extensa que contém uma unidade narrativa mínima"[111].

Segundo E. Sapega, os metatextos explicativos pelos títulos indiciados, dão conta da incapacidade do protagonista avaliar o que se está a passar, explicando ao leitor o que a história deveria ilustrar; "o tom didáctico e autoritário trai uma desconfiança básica quanto ao poder explicativo da narração propriamente dita"[112]. Uma tal atitude vigente na formulação dos títulos evidencia uma postura irónica, constituindo um núcleo em "mise en abime" do cerne das intrusões do narrador ao longo dos capítulos.

Com efeito, os títulos figuram uma micro-sequência textual, não só relativamente à acção, mas daquilo que a acção exemplifica.

> "O narrador, situando-se fora da diegese dos capítulos, dialoga com o leitor por meio dos seus comentários sobre a acção do enredo, é preciso reconhecer como alguns aspectos internos, ou seja, a própria história de Antunes, são também particularmente reveladores da opinião do narrador"[113].

A mutação do ele ao eu, figuração da "relação dialógica entre narrador, protagonista e leitor"[114], é consignada ao nível da acção narrativa na passagem de um nome de família, isento portanto de carga individual, para a designação metatextual de protagonista, marca funcional que prepara o acesso à ingenuidade através da conotação activa pelo termo apresentada.

No corpo do texto emergem designações metatextuais, como autor, protagonista e leitor, fazendo referência ao próprio desenrolar da narrativa que como tal se assume, mais ainda, que se evidencia como livro, "quando Antunes chegou ao final do capítulo precedente, estava diante da única porta aberta àquela hora"[115]. Seguem-se inúmeras referências à vocação literária do personagem, cuja concretização apresenta uma dupla vertente: "trinta anos e de seu Antunes apenas tinha escrito muita coisa que

necessitava ser decifrada"[116], factor que prenuncia a atitude final do personagem observando os astros, no momento anterior à realização, relegada para um futuro, da escrita das suas memórias. O protagonista revela-se em entidade que "representa no romance a própria praxis poética almadiana"[117]. Num outro momento, Antunes constata o seguinte:

> "Tudo o que lhe tinha acontecido até esta água furtada era para rasgar. Só depois de ter rasgado tudo até este quarto é que o Antunes poderia começar a pensar na maneira de arranjar para si uma nova alma mais competente."[118].

No próprio texto, através de uma formulação onde uma metáfora se revela literal, se instaura a fusão dos níveis, desnudando-se o estatuto ficcional do personagem, cuja existência decorre de páginas escritas a destruir. Antunes, a partir de determinado momento, "começa a descobrir o mundo através de uma lente feita com as personagens que ele conheceu" (título do cap.LII), construindo um meio instrumental que lhe permite reunir as experiências iniciáticas pelas quais passou, conferidoras da capacidade do ver, de se integrar numa cosmovisão específica. Antunes, protagonista-narrador, patenteia a sua natureza de "simulacro do seu criador, a superfície onde se projectam as problematizações do pensamento almadiano"[119]. Porém, essa mutação, que é aquisição de competências, surge sempre equacionada em termos

expressivos, em domínio de instâncias, demonstrando Nome de Guerra que "a realidade no livro passa sempre sempre pela realidade do livro"[120]. Assim, no corpo textual aparece uma exemplificação do livro que se recusa, a antítese de quanto o romance pretende instaurar. Antunes

> "abriu um livro. Não conseguiu entrar no texto, estava apenas impresso em papel branco, morto, gelado, sem gerar ilusão aquela composição tipográfica. Não estabelecia a ligação entre autor e leitor. A tinta nega-se a deixar de ser tinta, a parecer-se com qualquer efeito de combinação de palavras"[121].

O livro evocado como anti-exemplo corporiza, em imagem negativa, o livro cósmico de que se fala em A Invenção... e que o firmamento estrelado do final do romance representa. Na progressiva fusão das reflexões instalada pelas vozes de Antunes e do narrador, desprende-se uma autêntica dimensão anímica onde age uma única força, a capacidade de ver: "a janela daquela água furtada era um olho a ler este assunto no firmamento"[122]; o narrador-protagonista Antunes expõem "ao leitor e ao mundo as entranhas da criação"[123].

Aliás, a janela, motivo carregado de conotações simbólicas, adquire neste momento textual a sua significação plena, uma vez que ao longo do texto, tal com M.F. Candeias propõe, num texto inédito, ela cumpre uma

funcionalidade oposta àquela que as portas presentificam. As portas indicam sempre uma exclusão, uma saída, um fechamento, como patenteiam as portas do clube e do quarto de Judite, funcionando como uma barreira que delimita e até impossibilita o livre trânsito do protagonista, enquanto que as janelas são sempre o elo de ligação para o exterior, a abertura. Àquelas se liga também todo o movimento realizado por Antunes no início do texto, ao passo que a janela, sobretudo a do final, atesta o estatismo da plena presença, ponto culminante da ficção do eu. Produto da procura norteada pelo íntimo pessoal, isto é, pela sinceridade que, tal como numa crónica do Diário de Lisboa, implica, num momento incipiente, o erro: "a minha sinceridade começa no princípio. Começa por errar estrondosamente"[124].

Antunes, no seu contacto com a realidade, experimenta o erro, a Judite, catalizadora da experiência que o faz nascer pela segunda vez, afinal reincidência de um erro anterior, do qual era apenas responsável passivo: "A Judite e a Maria eram ambas o mesmo erro"[125]. Por isso mesmo: "Morreu a Maria, acabou-se a Judite"[126].

"O sincero que nasce"[127] é o embrião do ingénuo, aquele cujo terceiro nascimento permite o acesso ao íntimo pessoal, a conquista da vivência interior em oposição a tudo quanto o gregarismo impõe. A voz que emerge no final de Nome de Guerra retoma o discurso do Cristo de pedra de A Invenção..., assumindo o humano um destino eminentemente

prometaico: "Para ela [a sociedade] a nossa sinceridade será sempre a impertinência de um extraviado, a loucura de um isolado"[128]. Continua-se, pois, o momento de "A Viagem"... em que o sujeito se distancia da multidão; em Nome de Guerra Antunes caminha fisicamente no sentido contrário ao da multidão (cf. caps.XVIII e XIX), produzindo ao nível físico, material, o mesmo que o seu percurso vivencial instaurará, tal como o insinua em prolepse uma intrusão do narrador: "Mal sabia ele que poucos dias depois deixaria de estar atrasado para passar a andar ao contrário da vida".

O gesto de revolta destinado a agarrar a vida[129], tal como Antunes agarra Judite[130], encontra-se assumido em termos literais: "As ocasiões não se procuram, encontram-se" [131]. A máxima acabada de citar é um "remake" de uma formulação anterior no decurso do romance: "É isto a humanidade. Não se procura, encontra-se"[132], em si mesma uma citação alterada de uma frase de Picasso: "Não procuro, encontro." que mais tarde Almada fará figurar, juntamente com outras, no fundo de um auto-retrato. Esta última obra constitui como que a correspondência pictural de A Invenção..., ela também auto-retrato e texto com um auto-retrato, onde o rosto de Almada emerge de frases que hão-de salvar a humanidade.

A postura do apossar-se de si mesmo articula-se com a vivência de um futuro encarado como época de plenitude; "Mãe, nasci todo voltado para diante", frase patente nas

"Confidências", encontra correspondência em Nome de Guerra:

> "Eu tenho o dever do meu futuro, o maior dever que eu tenho na vida. Um dever forçoso, forçoso como a moral, forçoso como a natureza, forçoso como a inteligência, forçoso como a própria vida"[133].

Sendo o homem por essência um nascituro para uma ordem cujo momento é prospectivo, o percurso implica que "a revelação do conhecimento só chega ao indivíduo acompanhada de uma profunda compreensão do seu destino humano"[134], destino que não é senão um, único, vocação e direcção. O seu cumprimento desencadeia a continuidade da tradição, na qual participamos sem o saber, através do instinto, "memória que é nossa e que já nos pertencia antes de termos nascido". Perpetuar essa condição, frágil, pressupõe a consciência de que "o nosso verdadeiro campo de acção está para além da nossa própria existência no futuro"[135], rapto e roubo míticos, exclusiva redenção, apenas viável pelo aceder aos arcanos. "O projecto mito-poético de Almada encaminha-se para uma escalada superior em busca dos valores essenciais do homem"[136],

como o atestam, de modo particular, Galileu, Leonardo e Eu e Aqui Cáucaso, onde a figura de Prometeu se consigna enquanto paradigma do humano na conquista da individualidade que o funda, conferindo-lhe existência:

"Eu é em todos os idiomas a única palavra de carne e osso comum a todas as pessoas"[137].

O mito prometaico vem ainda insinuado através da metáfora da estátua humana, várias vezes referida em Nome de Guerra, apenas viva pelo fogo divino, a chama interior que ilumina e sustenta a viagem universal que o ingénuo, porque poeta, cumpre. Atingido o estado da plena maturação, o terceiro nascimento que colmata, em síntese, os dois anteriores, Antunes nasce para a ordem transcendente; esta faculta-lhe a capacidade de escrita decorrente da competência adquirida na leitura dos astros, metáfora cósmica das palavras. Assim reemerge Orfeu, o detentor da escrita que compartilha com os humanos a capacidade gravar a luz no interior dos homens. Por isso, no capítulo LVI os astros, átomos, em conjugações infinitamente se articulados, tornam-se os amigos eleitos do protagonista, cumprindo a funcionalidade que, num momento de A Invenção... se atribui a todo o livro, o ser um leal conselheiro.

Na mansarda onde Antunes comunica com o universo fundem-se espaço e tempo na plenitude de uma revelação. Contemplando a pátria física e a História por ela testemunhada, reunificam-se dois núcleos temáticos anteriormente aludidos. Do "espaço móvel e desdobrável, a cena flutuante da nossa invisibilidade interior"[138], emerge um conhecimento que é aceitação do mistério, detentor da capacidade de atravessar espaços e tempos, de

actuar pela aceitação lúcida e lúdica de um revisitar do passado e um projectar-se no futuro. Aflora a eternidade, estado de graça, produto do equilíbrio entre o interior e o exterior. Esta conquista liga-se à experiência radical do semiótico nos seus confins,

> "linguagens para além do fenómeno mental relacionador do pensamento e da palavra; linguagens capazes de envolver cosmicamente o ser em momentos de impulso vital: linguagens que excedem a palavra e a fala humana"[139].

isto é, na transmutação que a vivência do poético proporciona: "Cria a linguagem e é ao mesmo tempo linguagem: afirma a racionalidade e retoma o a-racionalismo a um só tempo[140].

O espectáculo sideral, do qual Antunes participa, "encontro entre os dois extremos do espaço ilimitado: entre o íntimo absoluto e a exterioridade total"[141] em atitude de total abandono, implica "a completa disponibilidade da mente para o recebimento de toda a fruição espiritual"[142]. A contemplação da "música celestial" de que falam os pitagóricos e que o orfismo, a um outro nível, faz consignar no conceito de poesia, experiência e experimentação radical da linguagem, "causa desencadeadora de todas as reflexões das quais o poeta lança mão para fundamentar o seu pensamento"[143].

Iluminada e habitada por ritmos e cadências, a voz de Antunes-protagonista-narrador, isto é, do sujeito, mestre através da leitura do universo, expande-se num longo excurso sobre a palavra que, como os astros, é pedaço de universo, entidade e mundo independente, cuja opacidade oculta outras dimensões da realidade. Com efeito, "o texto invisível que nos escreve, escreve-se no próprio enigma da linguagem que falamos. É a grande linguagem das estrelas"[144]. Medium, a linguagem revela-se finalidade no eterno fluir da transtextualidade, através da qual o metatexto se imbui de autotelismo. "Almada é o poeta à procura da palavra adequada. Porém, mais que isto aguarda(...)as intuições provindas de semelhante disposição de alma"[145].

A ficção do eu equaciona-se na vivência do poético na necessária individualidade do percurso-fruição do real, sua cifra e sua combinatória; "o número de palavras não é infinito, mas é infinito o número de efeitos conforme a disposição"[146], como constata o sujeito de Nome de Guerra que se descobre poeta. "A ficção do ser é antes de mais um acto de pôr as palavras no seu lugar"[147]. Por isso mesmo o gnómico se converte em teórico, em poética cuja expressão é veiculada pela poesia em si mesma.

Fim da viagem universal, reunião dos diversos caminhos percorridos cuja convergência radica no

"problema da expressão poética e da

> individualidade do fazer poético(...)retomados pelo protagonista quer na acção que estabelece o conflito quer nas reflexões feitas por Antunes no decurso da narrativa"[148],

o discurso reflexivo, cerne do romance e da obra, sintetiza um autêntico "esboço de poética", como aponta G.F. Tavares, ou melhor, instaura os "pressupostos teóricos de uma poética que tenta fundamentar a sua poesia em acto"[149].

A procura de uma poética que no caminhar se corporiza, vai-se tornando progressivamente mais explícita, convertendo-se, como patenteia o presente caso, em autêntico elemento estrutural e temático da processualidade textual, "o voltar-se para o processo criador e torná-lo sua mensagem, exibindo na construção desta o próprio mecanismo da criação"[150].

A escrita de Almada vive da dinâmica que rege os vários níveis da transcendência textual, patenteando uma postura de manifesta modernidade; donde emerge uma performance que se autogera e se ultrapassa a si mesma no dinamismo problematizante dos seus constituintes nucleares: sujeito e linguagem. Esta actuação desencadeia uma subversiva fusão do performativo e do conceptual, porque se

> "reverte(...)a arte objecto em objecto arte, uma vez que tenta introduzir no seio do projecto de

construção, sua própria poética, como dado da estrutura"[151].

O reverter do cerne da produção para a dimensão de uma quase meta-semiótica instaura a questão dos fundamentos do expressivo e do cognoscível. Tal ruptura, revelação da origem, revolução afinal, radica no cerne da questão do imaginário e da capacidade que permite a representação:

> "A presença da consciência crítica, o auscultar o fazer poético, alcança outra esfera, a da verdade da invenção que amplia e define mais claramente a posição de Almada dentro da obra.
>
> Impluso originário e incontido, cria o poeta e problematiza o poético nos limites da estrutura romanesca, estabelecendo um volteio de abertura do círculo da palavra e mais um grau de ambiguidade romanesca, criando o pensamento que fundamenta a própria invenção"[152].

Emerge então a dimensão mito-poética,

> "Todo esse contexto significativo de nomeação instaura a atmosfera originária e dúbia que faz o poeta voltar-se sobre o que escreve e pesar o sentido das palavras como se desconfiasse de uma capacidade de escrita para captar o sentido essencial que a palavra pode conter"[153].

Notas

1. Ellen Sapega - Ficções Modernistas: A Contribuição de José de Almada Negreiros para a Renovação do Modernismo Português, Nashville, Vanderbilt University, 1988, p.171.
2. Segundo o testemunho de Sarah Affonso, Maria José Almada Negreiros - Conversas com Sarah Affonso, Lisboa, O Jornal, 1984, p.134.
3. J.A. França - Amadeo e Almada, Lisboa, Bertrand, 1986, p.297.
4. Id., ibid., p.207.
5. Id., ibid., p.207.
6. Gedite T. Fontes - Discursos em Torno de "Nome de Guerra", Diss., S.Paulo, 1979, p.117.
7. Id., ibid., p.117.
8. Ellen Sapega - Op.cit., p.137.
9. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.14.
10. Eduardo P. Coelho - "Sobre Nome de Guerra", Colóquio, nº60, pp.35/6.
11. Cf. Alfredo Margarido - "A Engomadeira ou o Sentido da Vulgaridade", Jornal do Fundão, 28/4/63, p.2.
12. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.70.
13. Id., ibid., p.91.
14. Ellen Sapega - Op.cit., p.141.
15. Almada Negreiros - "Nome de Guerra", in Obras Completas, vol.II, Estampa, p.68.
16. José A. França - Op.cit., p.289.
17. Id.,ibid., pp.289/90.
18. Ellen Sapega - Op.cit., p.168.
19. Gedite F. Tavares - Op,cit., p.26.
20. J.A.França - Prefácio a Nome de Guerra, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, p.XXI.
21. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.90.
22. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.III, Estampa, pp.209/10.
23. J.A. França - Op.cit., p.XVIII.
24. Ellen Sapega - Op.cit., p.153.
25. Id., ibid., p.152.
26. Id., ibid., p.170.
27. J.A. França - Op.cit., p.XXII.
28. Id., ibid., p.XXII.
29. Id. - Amadeo e Almada, Lisboa, Bertrand, 1986, p.281.
30. Eduardo P. Coelho - Op.cit., pp.35/6.
31. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.35.
32. Id., ibid., p.37.
33. Id., ibid., p.138.
34. Id, ibid., p.92.
35. Id. ibid. p.73.
36. Ellen Sapega - Op.cit., p.167.
37. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.35.
38. Eduardo Prado Coelho - Op.cit., p.37.
39. Ellen Sapega - Op.cit., p.159.
40. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.36.

41. Id., ibid,, p.88.
42. Id., ibid., p.30.
43. Ellen Sapega - Op.cit., p.172/3.
44. Id., ibid., p.153.
45. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.20.
46. Id. - Obras Completas, vol.I, Estampa, p.93.
47. Eduardo P Coelho - Op.cit., p.35.
48. Id., ibid., p.36.
49. Gedite F.Tavares - Op.cit., p.31.
50. Id., ibid., p.29.
51. Id., ibid., p.26.
52. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.47.
53. Gedite F.Tavares - Op.cit., p.119.
54. Ellen Sapega - Op.cit., p.159.
55. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.32.
56. Id., ibid., p.88.
57. Id., ibid., p.85.
58. J.A. França - Prefácio a Nome de Guerra, p.XVIII.
59. Eduardo P. Coelho - Op.cit., p.38.
60. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.35.
61. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.74.
62. Id., ibid., p.53.
63. Id., ibid., p.53.
64. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.33.
65. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.55.
66. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.88.
67. Id., ibid, p.88.
68. Id., ibid., p.36.
69. Id., ibid., p.37.
70. Ellen Sapega - Op.cit., p.152.
71. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.52.
72. Ellen Sapega - Op.cit., p.144.
73. J.A.França - Prefácio a Nome de Guerra, p.XXII.
74. Id., ibid., p.XX.
75. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.174.
76. Id., ibid., p.172.
77. Id., ibid., p.168.
78. Id., ibid., p.36.
79. Ellen Sapega - Op.cit., p.142.
80. Id., ibid., p.142.
81. Id., ibid., p.142.
82. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.95.
83. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.115.
84. J.A. França - Prefácio a Nome de Guerra, p.XX.
85. Id., ibid., p.XX.
86. Gedite F. Tavares - Op.cit., p. 42.
87. Id., ibid., p.121.
88. Id., ibid., p.26.
89. Id., ibid., p.87.
90. Id., ibid., p.123.

91. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.65.
92. Id., ibid., pp.137-139.
93. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.50.
94. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.79.
95. Id., ibid., pp.202-225.
96. Cf. lírica e Deseja-se Mulher.
97. Ellen Sapega - Op.cit., p.168.
98. José A. França - Amadeo e Almada, p.207.
99. Id., ibid., p.209.
100. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.170.
101. J.A. França - Amadeo e Almada, p.206.
102. Blaise Cendrars - Cit. por Carlos d'Alge - À Geração de Orpheu e a Experiência Futurista, Lisboa, ICALP, 1989, p.120.
103. Ellen Sapega - Op.cit., p.174.
104. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.13.
105. J.A. França - Amadeo e Almada, p.205.
106. Cf. Maria de Fátima Candeias - "Nome de Guerra, ou a Subversão Irónica do Romance", Porto, Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários, nº1, 1985.
107. Ellen Sapega - Op.cit., pp.148/9.
108. Gustavo Rubim - "As Palavras em 'A Cena do Ódio', Público, 28/8/90.
109. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.26.
110. Id., ibid., p.26.
111. Id., ibid., p.27.
112. Ellen Sapega - Op.cit., p.148.
113. Id., ibid., p.151.
114. Id., ibid., p.165.
115. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.77.
116. Id., ibid., p.188.
117. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.140.
118. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.196.
119. Id., ibid., p.139.
120. Eduardo P. Coelho - Op.cit., p.36.
121. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.179.
122. Id., ibid., p.201.
123. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.127.
124. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.III, Lisboa, INCM, p.50.
125. Id. - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.189.
126. Id., ibid., p.172.
127. Id., ibid., p.212.
128. Id., ibid., p.213.
129. Id., ibid., p.53.
130. Id., ibid., pp.69/9.
131. Id., ibid., p.223.
132. Id., ibid., p.73.
133. Id., ibid., p.122.
134. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.99.

135. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.224.
136. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.96.
137. Almada Negreiros - "Galileu, Leonardo e Eu", Obras Completas, vol.III, Estampa, p.180.
138. Eduardo P. Coelho - Op.cit., p.38.
139. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.124.
140. Id., ibid., p.42.
141. Id., ibid., p.37.
142. Id., ibid., p.125.
143. Id., ibid., p.127.
144. Eduardo P. Coelho - Op.cit., p.38.
145. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.125.
146. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.201.
147. Ellen Sapega - Op.cit., p.140.
148. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.41.
149. Id., ibid., p.73.
150. Id., ibid., p.112.
151. H. Sedmayr - A Revolução da Arte Moderna, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.142.
152. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.126.
153. Id., ibid., p.121.

III.

DO POÉTICO COMO POÉTICA

A ingenuidade, procurada e concretizada mediante o seu buscar textualizador, corporiza uma cosmovisão mito-poética de raiz romântica, profundamente trabalhada pelo texto nietzscheano. O Romantismo alemão[1], confere à ingenuidade e à inocência (estado a reaver, segundo o ex-libris de Almada), o teor de símbolos privilegiados da própria ideia de procriação, de germinação, de nascença, necessários à restauração de uma natureza perdida[2]. Este tipo de propósito aponta para uma das suas vertentes capitais, o chamado primitivismo na sua ambição de regressar a uma visão directa, pura, das coisas que se confina na ambição de um absoluto de vivência onde a componente extáctica se plasma através de uma reinvenção desse estádio primordial, paradisíaco.

Almada articula ambas as componentes aludidas, realçando o papel da ficção do eu através do conceito de autogeração que o poeta-menino e o ingénuo simbolizam. Estando intrinsecamente ligado à assunção da performance, tal combinatória apenas é transmissível e realizável por via poética, porque relação profunda entre o ser e a linguagem, cujo ponto comum radica num mistério que ambos tentam desvendar, testando-lhe os limites. Pesquisa, conquista, erige-se em criação de uma postura que visa o instaurar de uma realidade.

Entidade radicada no imaginário, dimensão prioritária onde o efabular adquire cariz cognoscitivo, a ingenuidade na qual "tudo é da ordem do emocional"[3], constrói uma representação interpretativa e constitutiva do mundo e do eu. Através dela dialecticamente se produzem encenações do desejo e da vontade norteadoras das configurações que revelam uma ordenação irredutível à explicitação racional. "A ingenuidade almadiana visa ser uma ficção totalizante no sentido em que refere os conceitos de origem, de progresso, de fim"[4].

Fruto de uma iniciação, da travessia experimentalizande da linguagem em acto, da "energeia", a ingenuidade implica sobretudo a vigência de um processo de textualização que progressivamente se concretiza de maneira específica, visando um limite; horizonte almejado, centro para o qual convergem, na dialéctica do seu devir, infinitos caminhos conducentes à poesia. Manifestação, actuação, a ingenuidade dá lugar a uma sistematicidade fortemente coesa cuja materialização é sempre, necessariamente, diferente. Esboços, realizações, derivações, expansões, textos, instauram a plena vigência do germinal que transtextualmente se cumpre.

O progressivo encaminhamento da textualidade de Almada equaciona-se numa perseguição do poder expressivo da palavra, sentida como objecto, entidade material e, em simultâneo, receptáculo de um poder significativo que a converte em símbolo de uma unidade entendida enquanto

matriz, dimensão arquetípica; "a poesia está na origem e para além das artes".

Esta última concepção aponta para um teor colectivo e universalizante, evidenciando o cariz dialéctico da linguagem na sua estruturação particularizante enquanto código e da sua intrínseca relação face à entidade transformadora, criativa por excelência, nele fusionável. A poesia, dimensão última da vivência, é entendida como "acto puro. Filha do momento. Ficou para sempre(...)acto vitalício"[5], afirmando-se como "a mais radical das criações"[6].

A poética da ingenuidade, objecto da busca do trabalho literário de Almada, radica na procura, em si mesma constituinte e constitutiva, de um modo de se situar no universo; de ser o próprio através da arte, instauração de um eu pleno, instituindo-se na concomitância da prática do poético. Processo que na (auto)criação se (auto)nomeia, projectando-se num horizonte vivencial para o qual se tende e cujo percurso se cumpre sempre de maneira única porque acção assumida.

Patenteia-se uma perspectiva que norteia o cultivar do poético redutível à grande questão da nomeação, evidenciada em Nome de Guerra. Entendida como actuação, desencadeia a mútua relação produtiva do homem e do cosmos mediante a qual se dá uma integração harmoniosa e

prioritariamente activa. Ficção radical, forja, pela actuação, um acto de nomeação fulcral.

> "O acto de nomear, tomado assim originariamente, transforma-se num momento de criação. Uma vez que só a partir dele o homem tem condição de criar o seu próprio universo"[7].

A palavra em acto emerge no cerne da instauração do processo de maturação, na conquista da plenitude de uma subjectividade que por seu intermédio se demarca, enquanto realmente existente, autónoma, a um tempo singular e universal.

> "Nomeação é criação(...)o nome traz consigo um impulso, uma motivação de natureza intuitiva que desfaz, no momento da criação, a arbitrariedade do signo, transformando-se num acto poético, um fenómeno de poiesis"[8].

O verbal, ou antes o verbalizável, de que a obra constitui a expansão e experimentação, manifesta-se pela emergência-confronto de uma subjectividade cujas posturas se articulam como possibilidade e vontade de representação; "poesia não aceita intermediários. É directa. De homem para homem."[9]. Demarca-se enquanto cerne daquilo que a ingenuidade, inquirição sobre "o problema da expressão poética e a individualidade do fazer poético"[10], como cosmovisão e praxis, busca atingir. Actuação inquestionável, produtora de um estado vivencial

específico, a poesia assim encarada aponta para uma postura de tipo performativo, mediante a qual o mundo do humano se radica no instaurar de uma realidade de amplitude cosmogónica, porque "a realidade não pode ser dita, aquilo que nós dizemos literariamente é a criação de outra realidade"[11].

Derivada da procura e trabalho individual, na senda de uma maneira própria, a ingenuidade implica uma experiência específica, conducente à vivência de uma plenitude, fim último e também origem do humano. A construção e o trajecto empreendidos constituem um estado de procura, um processo condutor-regulador de procedimentos e actuações que permitem o acesso a uma dimensão nitidamente mito-poética: "O projecto mito-poético de Almada encaminha-se para uma escalada superior em busca dos valores essenciais do homem"[12].

Ressalta, patente e radical, a vivência expectante que compõe uma espécie de gestação, diversificada, mas fortemente direccionada, na qual

> "a preocupação com a Poesia e sua realização como forma de procura superior estrutura a visão do mundo almadina. Visão mito-poética que assume feições diversas em cada obra, persistindo entretanto em todas as modalidades expressivas"[13].

Comportamento, postura norteadora, cuja concretização apenas se torna possível através do cultivar do artístico na dialéctica praxis-teoria que o enforma, a ingenuidade, horizonte objectual e ao mesmo tempo percurso progressivamente construído, encontra-se dirigida para o atingir de uma dimensão expressiva, transcendente e primordial, passível de emergir em qualquer forma de linguagem, em qualquer código, e sobretudo de imprimir uma transmutação radical no seu funcionamento:

> "Toda a linguagem é susceptível de arte, todas as expressões são possíveis para atingir essa visualidade interior da presença estática, essa aparição que transluz da matéria manufacturada".

Estádio e prática adventícia da poesia, experimentação instrumental e metodológica, a ingenuidade, na sua postura eminentemente activa, confina-se na persecução de um recôndito expressivo pleno, total. "Ser artista é o que há de vital e paralelo a qualquer técnica ou ofício"[14]. Convertida em núcleo germinal de linguagem, e concomitantemente de arte, a inquirição construtiva que a ingenuidade instaura volve-se fundação primordial, de um medium; "quando não havia ainda linguagem, o homem foi o autor da mais bela criação da poesia: os nomes. Os nomes, a língua"[15], a experiência transformadora almejada permite o acesso a uma simbiose de conhecimento e ser, na criação consubstanciados.

"A poesia não concorre com ninguém nem com nenhuma outra expressão da vida(...)dentro da poesia cabem todos os valores, realizados e a realizar, desde o momento em que sejam valores"[16].

O cariz fundador do cultivar poético em questão e da poética que liminarmente dele emerge, remete para uma dimensão de síntese, corporizada mediante posturas várias, formulações e imagens metafóricas variáveis, mas articuléveis entre si de maneira muito nítida. "A poesia livre de toda e qualquer arte(...) faz parte integrante do recôndito mais puro da pessoa humana. A arte é um estratagema para a poesia"[17]. Esta, medium e método, enquanto forma de explicitação, "não tem plural. Há só uma arte como há só uma estética."[18]. Sentida a primeira como codificação semiótica englobante e ao mesmo tempo arquetípica, isto é, como linguagem modelar, processo operatório actualizável de maneira múltipla, tendencialmente infinita, age patenteando uma postura dialéctica, necessária construção do sujeito e do objecto, através do encaminhamento que de um se dirige para o outro:

"O que se deseja dizer é poesia. A maneira que se emprega para se dizer é arte(...)A arte é um processo intelectual. É um conhecimento em estado de recepção, mas só na poesia é que se encontra o élan de cada qual"[19].

Núcleo vivencial e comunicativo, forma primeira, fundamenta, perpassando-as e transcendendo-as as linguagens artísticas várias, parcelares, fragmentárias. Aquela instaura uma expressão radica, singular metamorfose, dos polimórficos códigos de que se apropria no seu devir, de que se serve no seu processo de materialização, tornando-os modalidades específicas, particulares, cuja interacção síncrese-síntese radica na própria poesia. "Ponho a poesia primeiro do que a arte"[20], porque "sendo pura criação, há-de constantemente criar também os seus próprios meios de expressão"[21].

Impõe-se um estado, uma vivência específicas, busca construtiva, nas quais a todo o momento o processo de eclosão da linguagem no seu devir primeiro e último de poesia se cumpre. Com efeito, "raptado o acto poético, fica a letra redonda"[22], matéria inerte privada de "energeia" e significação, marca inoperante. Urge um retorno para o "mais perto possível do acto poético"[23], cerne do processo criativo. Inexplicável, porque experiência de limite da interrelação do sujeito e da linguagem, do ser e do conhecimento, "a atitude poética, o acto vitalício, são ilegíveis"[24], como tal permanecem na perenidade da sua natureza eminentemente produtiva.

Prática de "simulação", isto é, adventícia experimentação destinada a provocar a eclosão do fenómeno poético, em fragmentárias manifestações plasmado, a ingenuidade confere ao próprio percurso, feito caminho

metodológico, uma ordem significativa, reveladora do mais essencial dos valores. A poesia, fonte e horizonte da construção efabulatória, ficcional gera representações, imagens reveladoras do ser e do cosmos no devir infinito que a ambos funda. Ordenação, estruturação, deriva de todo o processo de busca construtiva desencadeado, corporizado por intermédio de "simulacros" cuja concretização perpassa pela escolha de um ou de vários códigos artísticos específicos. A pesquisa é a maneira de concretizar, testando-o, esse mesmo projecto, adquirindo o cariz de experimentação, de simulação, atitude problematizadora cujos pólos radicam no sujeito e na linguagem em mútua implicação.

Na procura-construção da ingenuidade equaciona-se um cunho autogerativo que se converte numa vertente nuclear do processo de textualização, visando atingir a plena dimensão da poesia. Nela, impreterivelmente,

> "o poeta confronta-se com a própria origem do acto poético, momento esse que se diria preceder a linguagem, que se entreabre para um espaço imediato de conhecimento, no qual se desvela um sentido para a vida e para o homem"[25].

O eu extremado da vanguarda que em metamorfoses se cumpre, dando origem ao proclamar de um optimismo mutante e polimórfico, cuja manifestação constitui uma mistura de mimetismo na apropriação-absorção do real e de euforia da

individualidade em auto-exaltação, reconverte-se em "medida de todas as coisas". Dessa experimentação emerge uma certeza que denuncia a maturação, nítido ultrapassar, através do transcendente, da disseminação eufórica. A subjectividade, criada e criadora, agente de actualização onde o possível se vai concretizando, toma corpo e emerge, plena presença, portadora de uma atitude inquisitiva.

> "Em arte, a única maneira de cumprir as regras é ser independente. As regras do pensamento universal, só as pode encontrar cada um isoladamente"[26].

Posterior à ambição exacerbada da pletora advém o desejo de se apossar do "íntimo pessoal", núcleo irredutível onde o individual se confina com o universal, implicando a aceitação de um destino humano indestrinçável de "um vínculo com o universo, com a realidade, com o ser"[27], elo indissolúvel com o cosmos;

> "cada um de nós não pode deixar de ser o próprio, e ainda que para isso lhe seja indispensável a maior das forças de vontade. Efectivamente, o que os astros mandam não é para ficar no céu. No céu ficam os astros apenas. Nós somos exactamente o que eles mandam"[28].

Parte integrante do universo, microcosmos, imagem reduzida da totalidade englobante, o sujeito, na sua plenitude, contém em si o gérmen da realização, essa

concomitância participativa do eu e da realidade, unidade que anula os contrários, neutralizando a alteridade. Síncrese-síntese, articulação de ordem superior, o poético, dizer-fazer sapiente, revela-se âmago do ser, do humano por excelência, modelo da sua relação intrínseca com a realidade vivida e expressa em termos de absoluto.

O cultivar da escrita implica a busca-construção, e, em simultâneo, regeneração, como simbolicamente o patenteiam as figuras arquetípicas da mãe, de Cristo e Prometeu, na medida em que de todas emerge um cariz germinal, uma dádiva incondicional. Prioritária acção, missão única que urge cumprir, uma vez que se entende

> "por acto vitalício de poesia a vocação humana de autor da Realidade Terrena. Culto externo da Realidade Terrena igual ao culto interno da Realidade Terrena. Coerência máxima do ser, 'o autor da Realidade Terrena com o fazer a Realidade Terrena'"[29].

Atestando uma nítida consciência da queda: "Eu perdi a vez de ser simples(...)eu perdi a sábia ignorância(...)eu perdi a graça de não saber", instaura-se uma via que restaure a inteireza, a perfeição do estado anterior. Esse sentir do real como ausência, como nostalgia do "prestigioso tempo das origens", onde reina a plena participação eufórica num cosmos regido por uma harmonia eivada de força genesíaca, confere à busca

imperiosa de uma significação, uma marca construtora quase ontológica, de ritual, prática propiciatória ao retorno do genuíno, apenas possível por uma articulação que como reinvenção se realiza. "Nas idades da ignorância existe uma força vital que não parece trespassável para as da sabedoria"[30]. Através da prática poética, reflexão e investigação, instaura-se uma tentativa de reconstrução dessa vivência inteira, afirmação do eu plenamente consciente do seu papel: "O poético assenta num enraizamento vital, num espaço marcado pela nossa realidade individual"[31], apontando sempre para um horizonte prospectivo e pragmático. "É só a ingenuidade que representa em si o estado de pureza em que é possível a vida do poeta"[32]

Restaurar, re-ligar o sujeito à realidade primordial, implica uma concepção de linguagem originária, em perene estado nascente; por isso mesmo, toda a "criação artística é Começar"[33], de um sujeito e de um medium que ele, através da experiência, vai produzindo, volvendo-se perene efabulação de um modo, cosmovisão e processo de expressão e concretização que o seu autor-actor chamou "lúcida ingenuidade", ou ainda, "ingenuidade homérica". Tal actuação, eminentemente dinâmica, encontra-se norteada por três vertentes temáticas, que se fusionam: uma opção vitalista, um regresso à raiz e a ficção do eu[34].

Relacionada gestacionalmente com uma acepção de poesia, da qual constitui um advento, uma maneira

propiciatória mas também construtiva, eivada de cunho gnómico e gnoseológico, "conhece e não sabe"[35], porque cosmovisão unitária e eufórica. A ingenuidade erige-se em próprio agenciamento da praxis, isto é, através do processo de busca e no caminho que progressivamente se faz. "O que sabemos não o que os outros nos ensinaram, mas apenas o que nós aprendemos por nós, à custa da nossa ingenuidade"[36].

Recusando a racionalização e o dogmatismo, pelo teor de dessacralização do real nelas vigente e pela parcelaridade que lhes é inerente, "saber é pouca coisa para quem conhece. O conhecimento vive cara a cara com o mistério"[37], emerge experiência inteira e directa de comunicação, revelação, transmutação para a vivência de uma outra ordem marcada por uma aquisição de competência ligada à posse de uma segredo, para o sujeito autêntico princípio de sabedoria que, posteriormente, será comunicado a toda a humanidade; isto é, compartilhado.

> "É conhecimento verdadeiro a ingenuidade e esta não serve a quem busque saber. A ingenuidade é o resultado de nos termos abandonado asceticamente à nossa simpatia. É por simpatia que surgem as faculdades mágicas do mistério exactamente em Nós.
>
> O saber é apenas sistema para o conhecimento."[38].

Postura dialéctica, voluntariamente assumida, a busca da ingenuidade e o percurso por ela mesma empreendido, implicam uma progressiva aquisição de conhecimento, marcada por uma componente extáctica.

> "O poético em si é fruto dessa imersão do artista em si mesmo, nas camadas profundas do seu ser anímico, de tal modo que o dizer do poeta é 'el acto mediante el cual el hombre se funda y se revela a sí mismo'"[39].

O caminho percorrido, viagem existencial, converte-se num retorno ao núcleo primordial que se funda nos valores humanos ocidentais, confinados numa radical dimensão construtora de semiosis, da significação.

> "O fundamental para o ser humano e para o poeta em particular é entregar-se a si mesmo, à essência anímica, ao próprio substrato profundo possuidor de uma sabedoria anterior e superior ao conhecimento adquirido, fonte primitiva de que brota a imaginação, a ingenuidade ilumina o ser"[40],

dinâmica vital mediante a qual se constata que

> "o conhecimento é exclusivamente de ordem emocional, embora também lhe sirvam todas as pontas da meada intelectual. O essencial no emocional é expressar-se. É então quando vem a

arte para servir o seu único fim: o Homem"[41].

A faceta de conhecimento nela consignada implica uma ordem absolutizante que sinteticamente se corporiza: "o todo da vida há-de caber inteiro debaixo de qualquer aspecto que a arte representa"[42]. Condição para o atingir do poético no seu âmago, a ingenuidade confina-se como demanda da semiosis que é demanda de gnosis. "Está tudo subordinado a uma única natureza. Há um único conhecimento de tudo"[43]. Opção e postura sincrética, miscigenação visando a totalidade, a praxis construtora volve-se reflexão, teorização. Formulação inerente e decorrente do devir do poético na sua concretude, a discursividade gnómica vai-se tornando cada vez mais evidente na própria manifestação do poético.

A produção de Almada apresenta uma forte componente gnómica onde o verbal consigna a articulação incipiente, arcaica, de logos e mythos; em rememoração do emprego homérico, no qual logos e mythos implicam o "verbo, testemunho directo do que foi, é e será, e auto-revelação do ser num mesmo sentido venerando que não distingue o verbo do ser"[44].

Na obra, as "preocupações ensaísticas são constantes"[45], prementes na comunicação ininterrupta, frequentemente corporizada através do aforismo, forma fragmentária, cuja abertura permite uma comunhão do poético e do gnoseológico. "Pensar é recuperar o dom

ingénuo de encontrar", de se encontrar nos próprios fundamentos. Conhecimento vivido, dá origem a uma textualidade, manifestação dinâmica regida por uma combinatória complexa de "tensão entre o texto e o ensaio"[46], consignando uma abordagem onde se patenteia inegavelmente

> "um contexto de reflexão(...)através de certos feixes ou paradigmas de ordem filosófica, os quais, no entanto, deverão ser entendidos mais como simples marcas do próprio envolvimento reflexivo da sua época do que o resultado de uma especulação sistemática, a qual, como é óbvio, não se faz sentir na obra de Almada"[47].

Emerge desta especulação, em simultâneo prática reflexiva e autorreflexiva,

> "uma forma de sabedoria vital expressa através da linguagem poética que se constitui um sistema expressivo dotado de poder significativo e comunicativo, não nos informa senão da experiência vivencial do seu próprio autor; a filosofia ali encontrável não o é enquanto teoria, mas como prática, como experiência (poética), sabedoria 'ingénua' portanto"[48].

A tal actuação corresponde a absorção, no interior da textualidade, de vertentes filosóficas, científicas, unidas pelo problematizar que a dinâmica transgressora

desencadeia. Verifica-se que na produção vanguardista o gnómico vem de par com o assumir de uma problematização metatextual, onde se postulam e confrontam abertamente as convenções do literário, exibindo-se a autonomia do processo de textualização. Por sua vez, em Nome de Guerra

> "o fenómeno crítico move-se na obra como fôlego que o autor respira, é uma tendência dominante que percorre toda a criação(...)a presença crítica manifesta-se nas múltiplas formas de problematização do processo criador e na manifestação de uma super-presença irónica que enlaça a obra num único feixe"[49].

Evidencia-se uma discursividade que se erige como uma espécie de poética em estado de maturação, de concepção, mas cuja expressão implica sempre uma praxis ao nível do poético.

A autorreferencialidade e a metatextualidade aludidas, vigentes nos textos, implicam o trabalho de conversão do temático em funcional, destinado a realçar o cunho de performance que, sempre implica uma apropriação, através dos efeitos, do receptor e de suas possíveis e desejáveis reacções, uma vez que "o registo metalinguístico impõe ao auditor uma interpretação pragmática"[50].

Em Almada, a reflexão e a autocrítica relativamente aos objectos produzidos ao longo da sua busca, instauração

de um domínio onde age um sujeito, evolui no jogo da dialéctica das formas e sua combinatória. A infinitude do processo implica uma concomitância de códigos da ordem do inteligível com códigos da ordem do sendível, construindo tal articulação uma linguagem, uma codificação específica, através da qual a teorização, da praxis derivada, se converte em figurabilidade.

"Os Ballets Russos em Lisboa", encómio que se transforma em manifesto sobre a arte moderna, patenteia uma espécie de arte poética que encerra a programação vanguardista. Por sua vez, nos vários artigos do Diário de Lisboa, sob qualquer pretexto emergem reflexões e certezas relativamente à construção dos objectos artísticos. A citada "Conferência nº1" constitui uma recriação poética sobre a sua maneira, una e múltipla, de produção. A Invenção do Dia Claro funciona como contraponto e síntese, assumindo uma efabulação sincrética onde se evidenciam os objectivos do projecto e sucessivas realizações, bem como o processo escolhido; o abandono a si mesmo e a dádiva. Do texto como totalidade de fragmentos em diálogo desprende-se um segredo da sabedoria, o segredo da vida. Nome de Guerra, Deseja-se Mulher e "Presença" corporizam textos onde o poético se equaciona como mensagem a transmitir, única e múltipla, fragmentariamente se dissemina.

A poética na sua dimensão especulativa, progressivamente se vai explicitando num alargamento da própria discursividade literária, que produz um duplo e

dialéctico processo de retracção e expansão que atinge, não só os seus próprios fundamentos, como os da linguagem e do cosmos. Porque "os poetas têm o dom de descobrir os próprios fundamentos da vida"[51].

Desta consciência reflexiva participam o cultivar sistemático do gnómico e do aforístico, como se afirmou, mas também do fragmento como forma de textualização, e da "mise en abime" como processo constitutivo privilegiado de uma textualidade que se autoquestiona, se autorrepresenta, para se situar no campo do literário e da tradição, do qual participa de modo mais ou menos declarado e de modo diverso nos dois grandes momentos da sua produção literária.

O aforismo, "mise en scène spectaculaire du savoir"[52], forma discursiva através da qual o gnoma frequentemente, mas não de modo exclusivo, se presentifica, aponta tanto para a performance quanto para a palavra oracular e sibilina que os textos da fase final patenteiam. O conhecimento emerge do discurso e no discurso, desvelando não só um logos primordial, "mythos", mas também um logos reflexivo e reflectido. A "mise en abime" evidencia esta última marca, revelando-se um processo que a cada momento surge, comprovando o teor autorrepresentativo e autodesignativo mencionados.

A estas características se liga ainda o cultivar do fragmento, apontando não só para a cosmovisão sincrética

que a vertente esotérica explora, como para o romantismo, na sua procura de um absoluto de expressão do eu num mundo. Com efeito, o ser humano, enquanto indivíduo, é também "fragmento", cuja plena significação apenas surge através da transcendência.

A ambição de abarcar, pela acção do verbo, a unidade apenas é consignável de modo lacunar, residual, onde a parte contém o todo mediante a dialéctica processual, reequacionado pela síntese-síncrese. Instaura-se uma visão do cosmos como totalidade pela via da fragmentação, processo que possibilita a coexistência do projecto e da projecção, do inacabado e do acabado. A pluralidade reivindica-se como a forma de exprimir a simultaneidade do real ou, como Almada propõe, a bi-presença, esse princípio epistemológico[53].

O fragmentário e a fragmentação emergem, assim, como uma maneira do fazer textual caro a Almada, porque permitem o figurar da realidade sensível e inteligível. Por tal razão, vigoram, não apenas ao nível do resíduo ou da parte de um projecto a desenvolver ulteriormente, mas como voluntária opção de escrita, necessária, destinada a dar conta da totalidade que não pode ser objecto de descrição exaustiva, mas apenas de representação. Desta concepção participam os livros que são conjuntos de fragmentos: A Invenção..., "Frisos", anunciados como um livro a publicar, e ainda Antecipações ao meu Livro Póstumo, que seria editado em fascículos. Orpheu 1915-1965

constitui um conjunto aforístico onde emergem recordações; em Nome de Guerra, o esquema narrativo é como que atomizado e reorganizado por fragmentos gnómicos.

O fragmento e a "mise en abime" constituem formas para o agenciamento de simulacros que, de maneira atomizada, geram e impulsionam o processo de busca e o progressivo encaminhamento da ingenuidade. A prática criativa e a crítico-teórica que nos textos agem emergem enquanto experiência construtora de uma subjectividade inerente ao fazer do verbal, executando o projecto por ela concebido e realizado. Forma de perscrutar o universo e seus arcanos, impõe-se o olhar reflexivo.

> "Os poetas e pensadores são os assinalados pelo signo da insatisfação: não se resignam a ficar dentro do já desoculto, do familiar, do ordinário"[54].

A ingenuidade institui-se num autêntico projecto genesíaco destinado a "fazer vir à luz", como propunha de Chirico, o essencial da natureza humana, oculto ou esquecido e apenas concretizável através de uma procura, de um trabalho. O cumprimento e a realização desta ambição implicam o próprio percurso vital, entendido numa acepção máxima, isto é, constitutivo de uma espécie de missão. "A arte é um mundo artificial: com o mundo natural tem apenas a coincidência da oposição. De comum entre ambas há apenas

a vida"[55], vida essa onde indestrinçavelmente se encontra a poesia, universal de todas as artes.

Apela-se então para a simbologia do nascimento, aliada a uma ânsia de regresso à matriz vivencial e a uma percepção primeira, aquirindo o sujeito um estado nascente, por ele próprio provocado e instaurado, que lhe permite relacionar-se com o cosmos de uma maneira directa e total, marcada por uma dimensão mística de revelação dos arcanos.

> "Uma vez nascido, o homem não está acabado, deve nascer outra vez(...)espiritualmente: tornar-se completo, passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito de adulto(...) a existência humana chega à plenitude por uma série de ritos de passagem, em suas iniciações sucessivas"[56]

Postura optimista de plena fruição e liberdade, "eu não entendia o espírito e a alegria senão através da arte"[57], a ingenuidade é essa ininterrupta capacidade, pelo sujeito produzida, de (re)criar uma relação directa com o cosmos e concomitantemente consigo mesmo no ultrapassar da contingência, no aceder à sabedoria que tudo regula. Esta consigna

> "o legítimo segredo de cada qual, é a sua verdadeira idade, é o seu próprio sentimento livre, é a alma do nosso corpo, é a própria luz

de toda a nossa resistência moral"[58].

Maiêutica, em ascese confinada, catábase no âmago do ser, desencadeia a relação intrínseca face ao cosmos pela via da transcendência, frequentemente atingida através de uma iniciação.

> "O poeta fundamenta sua concepção estética no conhecimento tanto intuitivo, pré-racional, quanto o advento do fenómeno intelectivo são individualizantes e de natureza emotiva. Conhecimento é emoção, latência poética que se transmuta em arte com a expressão.
>
> Conhecimento é maneira desassombrada de ver."[59]

A produção de Almada dá conta, ou melhor, participa, construindo uma formulação sui generis, de uma cosmovisão deste tipo, patenteando uma processualidade em que o instaurar do poético se evidencia enquanto operação de questionar e de experimentação no decurso do seu próprio fazer e do percurso que o vai norteando. Produz-se uma identidade, uma subjectividade do verbal derivada, enquanto actuação concebida, que persegue o poético na busca dos horizontes orquestrantes, não só da poesia como do sujeito e do próprio cosmos. A constituição dessa entidade implica a "destruição do individualismo totalizador para restaurá-lo no seio da descontinuidade, uma espécie de transindividualidade"[60] que origina a

subjectividade buscada e construída pela ficção do eu. Com efeito, o sujeito criador, através da actuação, insere-se na humanidade.

> "Ser autor é o caso mais sério que se regista na história da inteligência humana(...)a humanidade é um indivíduo único, colectivo, geral, é por isso anónima"[61].

Tal processo-procedimento de escrita-actuação institui-se performance, onde o medium se manifesta alfa e omega na emergência da subjectividade que nele e por ele se cumpre, desencadeando uma vivênvia de plenitude onde o imanente implica o transcendente, o artefacto instaura, recriando-a, a natureza, desvelando-lhe o recôndito do ser.

> "O comunicativo é dom de nascença, trabalho secular que floresce intempestivo, caso imprevisto, sem aviso prévio. A natureza levou séculos a maquinar uma das suas. Parece geração espontânea: Poeta!"[62].

Na senda da unidade a reconstruir, simbiose de pulsação e pulsão, através da processualidade geradora de significação, a palavra reconverte-se em força cósmica, manifestação de plenitude, anulando a perda da dimensão performativa ocorrida ao longo do percurso da civilização ocidental, restaurando a plenitude do verbo. Reconversão, ultrapassar da dessacralização vigente, aponta para uma

amplitude cósmica originária que urge reinstaurar, mediante uma actuação destinada a devolver à arte o poder de agir directamente sobre o social. Acção directa, manifestação pública alargada, veicula uma mensagem a transmitir, apenas possível através da performance; vivência, em textos plasmada, radica numa concepção de "poesia como realidade", operada através da "metamorfose ímpar da palavra em acto"[63].

O cultivar da performance enquanto processo privilegiado de textualização patenteia um posicionamento específico, atestando a dialéctica da vanguarda e da tradição, ou melhor, da inovação e da tradição, simbiótica e sincrética marca de modernidade, geradora de uma forma de expressão específica, de uma sistemática em que o plural e o fragmentário são a condição da materialização, da figuração do uno na sua perenidade dialéctica. Instaurando uma coerência textual responsável pela estruturação da obra na sua totalidade, esta redimensiona-se por uma construção específica, uma postura teórico-crítica que, mediante uma marca dialéctica, trabalha conceitos-chave da tradição. Ao recuprar o cunho performativo do fazer artístico pelo promulgar da arte-acção, a vanguarda instaura uma reactualização da capacidade de intervenção directa sobre o social, que a arte arcaica possuía, convertendo-se em factor perene no agenciamento da produção em questão.

A ingenuidade é simultaneamente o objectivo e a resultante dessa experiência vivida pelo sujeito da linguagem, nas deambulações da sua construção que lhe permitem a actuação plena, e do seu representar mediante um processo de actualização específico, visando uma recepção marcante no social, destinada a instaurar um modo de arte e de vida radicalmente diferentes.

> "A ingenuidade não é um estado natural (selvagem) nem um estado educado (civilizado), mas consiste na ultrapassagem dos dois estados, ou seja, é o assumir consciente da inocência"[64].

O conceito acima referido consigna para Almada a produção de um discurso-assunção de um sujeito e sua representação, cuja dimensão maior é a do poeta, ser da palavra, por ela instituído e revelado. "A condição para a criação é única; pessoal e intransmissível"[65]. O seu modo de manifestação implica uma autoconsciência afirmativa, patenteando uma pose, inteira posse de si mesmo, num activar do possível na dialéctica do percurso vital que, como corporizar expressivo se exibe:

> "A posição do poeta é reaver-se consecutivamente. A sua ignorância é sua, a sua ingenuidade é sua, todas as condições em que foi gerado são suas e, após toda a experiência e conhecimento, a posição do poeta é ainda reaver-se, reaver a sua ignorância, reaver a sua ingenuidade, reaver todas as condições

em que foi gerado"[66].

Estado de maturação e conhecimento, mediante o qual se manifesta o papel instrumental da palavra, medium plenamente assumido na construção do mundo apresentado, manifestação da capacidade da íntima relação sujeito-linguagem, e necessariamente sujeito-cosmos, a ingenuidade é solidária de um processo iniciático, articulação simbiótica de acção, especulação e liberdade norteadas por instinto, intuição e sensibilidade. "O poeta está sempre só, ou seja, com a humanidade inteira, desde o princípio até ao fim do mundo"[67], assumindo o cunho extático que implica o sair de si. Por isso, "para o poeta, a realidade não está situada em determinado segmento da linha do tempo. Para o poeta, a realidade é toda a extensão LT da linha do tempo"[68].

O conceito e o conceptualizar da ingenuidade convertem-se em sistema orquestrante de uma prática no seu devir, dando origem a uma postura singular, uma vez que, para Almada, a ingenuidade não é um tema, mas um modo, o seu modo de corporizar o poético, atestando uma opção consignada pela reivindicação de construir uma ordem, um domínio, um mundo. A prática, o corporizar textual da ingenuidade, surgido de modo mais ou menos evidente a partir de 1919, post-sensacionista e post-futurista, prepara e prenuncia a posterior formulação teórica. Por isso mesmo,

"as constantes alusões ao estado ingénuo com uma perspectiva conscientemente assumida revelam, em última instância, que a inocência procurada pelos personagens dos contos e já atingida pelos narradores consiste num estado posterior à queda, ou seja, serve para corrigir os erros de educação e das regras da sociedade"[69].

Método através do qual o sujeito se converte em agente de si mesmo, actuando sobre o real que o delimita e no qual se integra, a prática, o corporizar textual da ingenuidade, redundam no instaurar do eu na sua plenitude, individual e universal; "o imprevisível de cada um é o único combustível que acende no mundial e no universal"[70].

O poeta é a formulação que perpassa uma prática criativa anterior à explicitação teórica. Àquela ligam-se, como prefigurações de estádios imediatamente anteriores, a formulação "menino", sobretudo "poeta-menino" que actualiza o conceito de poeta sensacionista e futurista, bem como o de génio, típicos da fase vanguardista. Sensacionismo e ingenuidade, os dois momentos que consignam a mutabilidade articulatória vigente na produção em geral, constituem posturas distintas, embora apostadas no anular de uma ordem consolidada. Operando através de uma subversão interna, instauram uma reestruturação que gera uma nova realidade poética.

"Os dois sistemas representam uma maneira de

organizar e apresentar textualmente, isto é, uma maneira outra, uma série de experiências que são conferidas com uma significação nova e vital, por meio do próprio acto de escrever. Tal como foi o caso do sensacionismo, os narradores aconselham uma pesquisa feita pelas margens fantásticas da realidade, assim como a procura das possibilidades poéticas implícitas na experiência vulgar(...)ambos os sistemas têm como raiz a visão imaginada do mundo"[71].

Produz-se uma operação transformativa do verbal, que Vitorino Nemésio, numa recensão a Nome de Guerra, qualifica em termos de reconversão, "vai às palavras e urde-as de novo", norteada pelo preceito: "Sigamos a linguagem sem chave gramatical". A poesia, núcleo germinal, existe enquanto dizer perene cuja materialização passa por uma "linguagem por fazer"[72] e a fazer pelo poeta, pela criação do próprio medium através de experimentações, rupturas e rearticulações. A adopção de um tal procedimento, experimentação e errância no seio da linguagem, constitui uma aplicação pessoal, uma interpretação das reflexões de Nietzsche relativas à necessidade de libertar a linguagem, ela mesma parte da revisão cultural pelo filósofo promulgada.

"A busca do supremo poder de expressão ou da sua total impotencialidade, pois a nomeação contém a força suficiente para estabelecer a

racionalidade, retém, por outro lado, o seu oposto, a a-racionalidade e até o irracionalismo"[73].

Acção, sobre o exterior provocada através de uma reconversão do intrínseco da linguagem, desemboca numa processualidade cujo cerne radica na dinâmica de uma performance que se manifesta vontade e nomeação instauradora de ambição totalizante: "a acção é sempre finalidade, a criação é acção"[74]. Constrói-se um percurso articulatório patenteando os vários estádios do processo fundador, uma vez que "criar não é apenas a obra no pensamento, é também a acção da obra ou do pensamento, os quais não têm acção"[75]. A performance do verbal recombina, pela absorção, o factual e o conceptual, convertendo-os em posturas momentâneas, atomizações de um mesmo modo, em manifestações parcelares desse universal que singularmente nelas se concretiza e cuja busca implica a exploração dos possíveis, a travessia miscigenante dos pólos discursivos, de confluências genéricas, de sistemas semióticos, até aos confins, na perenidade do devir processual. Nela

> "é a ideia de fazer - a tecelagem, o esforço, a acção - que dá sentido a uma mais interior vontade de criação que acaba por vir nessa obra, à superfície e que faz com que a poesia seja sobretudo entendida como acto poético"[76].

Necessariamente,

"o homem insiste em não dar por concluída a sua mais bela criação da poesia. Há seguramente mais ocultamento do ser no oculto que permitiu o seu desocultamento em linguagem"[77].

O performativo, ao instaurar como arte actividades e acontecimentos premeditados ou não, cria um espaço alargado e mutante no qual o "objecto" se dilui, por vezes se esvai mesmo, pela negação ou exacerbada afirmação, pela proliferação até, convertendo o artístico numa entidade efémera e espectacular, onde o lúdico desempenha um papel prioritário. A combinatória e a postura adquirem o cariz de entidades estruturantes, autênticos parâmetros de criatividade balizados por duas entidades dialécticas emergentes e actuantes no texto, o autor-actor e o leitor participante. A componente interventiva desemboca num posicionamento extremo, no conceptual, performance mínima onde a metatextualidade se revela nuclear e fundadora pela marca de criação, via invenção, que, pelo nomear, se cumpre. Da arte-acção passa-se à arte-linguagem.

"A conflituante procura da racionalização da linguagem como veículo de expressão dos estados poéticos reduz-se na a-racionalidade de tal estado de expressão"[78].

Desta conjuntura, sincrética e dinâmica, participa todo o cultivar do poético em questão, constituindo o momento vanguardista, expressão extremada da tradição da

ruptura, da negação, um exemplo desta marca do momento. Prática heterogénea e transgressora, "de começo havia mais entusiasmo que sentido"[79], radica numa temporalidade sitematicamente voltada para o futuro. Porém, o vitalismo que a norteia instaura uma (paradoxal) articulação de Marinetti com Nietzsche. Com efeito, o vitalismo mesclado de optimismo desemboca necessariamente numa lição de utopia, fim almejado através da actuação provocatória, do cunho paródico do academismo e suas filiações. Orpheu corporiza esse projecto de activar a linguagem questionando-lhe as resistências, subvertendo-lhe as hierarquias, numa problematização experimentalizante radicada na ambição de

> "estimular a libertação da linguagem para abrir novas pistas de criação(...), plasticidade verbal, adverbial, prosódica e rítmica, implícita ou em suspensão"[80].

Orpheu visa uma transformação radical da realidade através da arte, adquirindo um cariz revolucionário, político até. Os ataques ao sistema literário instituído, as desconstruções a que os cânones são submetidos, a disseminação polimórfica do sujeito (cf. "A Cena..."), a diluição da acção (cf. A Engomadeira e K4,...), a proliferação de ismos, patenteiam a ambição absolutizante de conciliação pela arte do impossível no social. Prefigurações utópicas do real e do ideal, as personagens e a cosmovisão dos textos vanguardistas concretizam o

furor de viver, a apoteose do eu que se define como homem completo mediante o proclamar do heroismo no quotidiano. No "Compte Rendu da Conferência Futurista" Almada expõe o objectivo da sua performance, afirmando a vontade de "intervir directa e imediatamente"[81] na sociedade.

> "transpor a bitola de insipidez com que se gasta Lisboa inteira e atingir ante a curiosidade da plateia a expressão da intensidade da vida moderna"[82].

A utopia perfila-se na construção de uma efabulação prática e teórica, donde emerge um cunho fantástico produzido pelo experimentalismo no seu teor disseminatório, mutante, variável. O projecto consignado na ficção-acção, onde saber e imaginário coabitam numa postura que se autolegitima mediante o dar origem a uma formulação de vida, reivindincada por uma geração para quem "a arte era a solução"[83], instaura uma autolegitmação derivada de uma ambição universalizante.

O surgir da utopia, invenção, reconstrução, transformação através do actuar artístico, devolve o ser à sua integridade e vocação primeira. Produz-se uma apropriação racionalizante do mito, reconvertendo-o à escala humana através do promulgar de um estado paradisíaco que, de individual, se volve colectivo, universal, passando pelo social (e o nacional, como atesta a ficção da pátria). Dando corpo ao possível, a ficção

compõe um imaginário através de uma constante e metódica perfectibilidade, assumida como factor inerente à sua materialização.

O processo instala-se no domínio do efabulatório, nunca se fixando numa codificação rígida, consuma-se síntese-síncrese do mito do progresso e do mito da origem, através da actuação artística. Construção entendida como concretização do virtual, a utopia consigna uma cosmovisão onde impera uma abertura infinita. Do presente se extrai o futuro, do individual o universal, por meio da linguagem na sua capacidade de instauração, de criação em englobante devir. Devir esse concebido como "ser que se perfaz e não como um limite a atingir"[84]. Por isso, todas as ficções, as representações se presentificam pela "mise en abime" e pelo fragmento, apontando para o sincretismo e para o mítico.

Projecto individual, trajecto solitário, concretiza-se de forma proteica, por intermédio de uma volição de totalidade. No núcleo embrionário e dialéctico que a ingenuidade consigna "os sistemas foram feitos para isto, para nós sobejarmos deles. Todos os sistemas, até o futurismo"[85]. Apontando para uma postura revolucionária, transmutadora da realidade pela via da representação simbólica, o actor individual que a corporiza volve-se personagem pela actuação de uma personalidade reivindicada, construindo uma ficção onde o fulcro de presente-futuro radica no dinamismo intrínseco à

funcionalidade mítica. "O mito engloba os elementos eternamente consistentes da existência humana e representa-os revelando o eterno presente."[86].

Emerge o uno, solução-resolução do heterogéneo, desvendando-se o poder do imaginário cuja existência se cumpre mediante um exercício substitutivo, assumidamente humano. A ficção articula modelos, instaura formas de comunicação, realizações possíveis onde coabitam fuga e regresso ao real. Praxis, a ficção, porque concepção, é encarada como prolegómeno à actuação futura, gérmen da realidade a criar.

Tais marcas apontam a profunda relação existente entre a cosmovisão utópica e a vanguardista. Com efeito, a vanguarda é um projecto, uma formular de modelos que se demarcam dos valores dominantes, instituídos, articulando uma programação destinada a um profundo processo de conversão do desvalor em valor (cf. "A Cena do Ódio").

Através da autonomização do trabalho artístico, procura inaugurar-se uma nova via de conhecimento e vivência, desencadeada por um gesto em que a subjectividade assume uma militância de contra-poder face à tradição, ao gosto dominante, à própria percepção artística. Método de actuação organizado, propõe-se como alternativa destinada a reformular o mundo à imagem e semelhança do sujeito. Para tal, constrói a sua própria tradição, fazendo-a radicar no marginal e no oculto.

Experimentação contínua, conjunto de incógnitas a resolver, jogo com a infinitude das formas, decomposição e recomposição, a tradição que a vanguarda forja, reivindicando-a, assume-se como abertura, disponibilidade onde a descontextualização implica o restaurar do genuíno e, em simultâneo, o criar de uma nova comunicação. A vanguarda constrói um estilo, um método e um conteúdo onde se articulam a liberdade, a invenção e a ânsia da totalidade. Tais características apenas podem coabitar no espaço especular do fragmento, que analogica e abissalmente se consigna, reflectindo-a e nela se reflectindo, numa cosmovisão.

A combinatória entre o individual e o universal, instauradora de uma correspondência entre interioridade e exterioridade, reactualiza a almejada aspiração de atingir o absoluto através da arte. Reunião sintética do disperso e do particular, a arte projecta remodelar, através da refuncionalização de si própria, do sujeito e do medium, a totalidade do social. Emerge a utopia de novo, na sua tentativa de reconduzir as acções dos homens à unidade da comunicação, da vivência primievas. A linguagem, objecto de uma renovação e de uma transformação, erige-se em método e instrumento de radical transmutação, de ordenação.

Assim se vai equacionando uma concepão específica e mítica da temporalidade: "o novo existe e é precisamente o que há de mais antigo"[87]. A designação acabada de citar

articula-se com as seguintes afirmações: "Pensemos naquele dia em que o que hoje é antigo chegou cá a este mundo pela primeira vez. Nesse dia o antigo era futurista"[88], bem como as várias e bem pessoais definições de futuro e futurismo patentes na intervenção do "Comício do Chiado Terrasse", onde se instala um teor mítico. A descoberta, ambição tão tipicamente vanguardista, é, pois, reinterpretação do real, do factual, como o pacto selado com Amadeo e Santa Rita demonstra de modo cabal: "Irmos à Antiguidade para o encontro da Humanidade actual".

Esta forma de encarar a temporalidade remete para uma radical postura de modernidade na sua componente crítica face ao histórico-social, cuja pesquisa se converte em singular processo de "escavação", desocultação do recôndito indestrinçável do eu e do cosmos. Com efeito, "arkein" significa chegar primeiro, mas também princípio e imperativo em sentido ético e epistemológico, isto é, fundar as premissas de uma qualquer entidade,

> "a arte é sempre a primeira que esclarece a colectividade a todo o tempo para a formação da sua elite.
>
> O próprio da arte é ir adiante do que acontecerá. Porque o que aconteceu já foi escolhido pela arte"[89].

Esta só pode constituir a "cabeça da colectividade"[90], porque se institui entidade primordial

no advento do ser, na sua dimensão individual e colectiva, atestando a união com o transcendente, unidade em devir na demanda da realização-fruição, "o homem há-de ser artista, o homem há-de ser humano".

A dimensão reflexiva patente, e sobretudo latente, "as potencialidades de ordem filosófica" de que fala F. Guimarães, apontam para um projecto genesíaco necessariamente voltado para um "pensamento arcaico, regresso a certas matrizes de reflexão antiga"[91]. Segundo o mesmo crítico, estas concepções constituem a segunda vertente do seu pensar literário, articulando-se com a opção vitalista mencionada constitutiva de uma cosmovisão radicada na "revisão da tradição cultural" por Nietzsche promulgada. Não se trata, neste revisitar, de uma projecção passadista, mas de um activar das virtualidades nele contidas:

> "Não tiremos do passado senão o exemplo, é o único que lhe poderemos tirar.
>
> Busquemos sermos autores do presente, não caiamos em actores do passado."[92]

O retorno ao pensamento arcaico desemboca na grande e alargada concepção de memória, componente essencial do processo de conhecimento, factor que permite o acesso ao passado, ou antes à sua compreensão mediante o conhecimento nele consignado: "Ser antigo é o direito de recordar. Saber recordar é o que nos distingue dos

animais"[93]. Integração consciente e participante, viagem crítica pelos momentos anteriores, posicionamento dialéctico, a ingenuidade participa de uma cosmovisão que D. Colombini classifica como "metempsicótica", visto aspirar ao regresso "às origens das existências pessoais, dos avatares sucessivos"[94],erigindo-se em singular anamnese, equacionada de modo apoteótico em "A Cena.." e de modo harmónico em A Invenção.... O conceito de ingenuidade, ligado a uma memória que se converte em anamnese, apenas é formulado enquanto tal na década de 30. Em Mito, Alegoria, Símbolo faz-se referência à memória, à reminiscência, à rememoração e à imaginação como factores primordiais de acesso ao conhecimento; a um conhecimento pleno, não parcelar, não analítico, mas antes sincrético, afectivo e participativo.

> "Mas o entendimento tem no ingénuo já faculdades próprias de conhecimento e as quais, antes mesmo da consciência são as que definem agora para depois os seus mundos privados do inteligível e do sensível. E estas faculdades próprias do conhecimento inato do ingénuo são actos de crença revelada e não comunicada por outrém"[95].

O aceder a uma tal dimensão implica o cultivar do artístico como exercício de transmutação e síntese transcendental de conhecimento e acção, em sintonia com a figura tutelar de Mnemósina, cuja funcionalidade simbólica se articula com a concepção de poesia por Almada

manifestada; a consubstanciação de criação e universalidade. A arte adquire o cunho genesíaco de "memória da vida", fonte e perpetuação do ser e da gnose, implicando uma sábia apropriação do esquecimento, seu elemento antinómico na dialéctica do pensamento, dando origem a uma experiência de revelação dos arcanos. "Há uma coisa que nos conduz e nos guia e que serve de luz, chama-se memória(...)Memória e esquecimento é que é o absoluto"[96].

A memória a que se alude, "transpessoal e transfinita", equaciona-se com a origem da ficção-acção, comportamento verbal performativo, cujo "poder de nos fazer regressar ao esquecimento" é fulcral no advento do Homem, ser de cultura, de transformação, "condenado a criar. Ficou condenado à poesia, ficou condeando a criar o seu próprio lugar. O seu onde"[97]. A capacidade de entrar em comunicação com os arcanos, de transcender o imediato e o epocal, de se relacionar com o cosmos mediante um verbo sentido como primordial, faz do humano poeta, sábio, mestre. A posse do dom do conhecimento, "a luz no interior da palavra", converte o homem senhor de si mesmo, cumprindo-se o destino da sua viagem existencial. Com efeito, na via do humano "o mais que nos pode acontecer é encontrarmo-nos a nós próprios", recriando-se "o instante auroral de antes da criação"[98]. Em A Invenção...

> "há uma viagem simbólica, uma viagem que é metáfora da transmutação, é o próprio poeta que

se inicia na 'vida interior' por meio de uma viagem. Em Nome de Guerra este conceito de viagem espiritual é exteriorizado, contado em forma de história, e assim transferido para um plano narrativo"[99]

A ingenuidade equaciona um processo de síntese vital onde a imaginação implica a especulação pela via do desnudamento dos processos que a instauram. Deles se serve a demanda do poético e consequentemente da poética nele vigente. Os objectos produzidos exibem progressivamente, de modo mais declarado, a sua construção, os fundamentos que o regem e a cosmovisão de que participam. Na sua prossecução "o objecto artístico adquire o carácter de símbolo"[100], motivando-se internamente. Conciliando uma dimensão estética que desemboca numa ética, onde a expressão formal se aproxima progressivamente, nas próprias formas empregues em quase diluição, dos arcanos regentes do cosmos.

O cultivar do poético insinua-se "técnica laborativa do conjunto que se vê instaurado em símbolo da visão interpretativa do universo"[101], num processo de representação-formalização de cunho analógico. Aspiração existencial de âmbito globalizante, sensível e inteligível, ética e estética, visa atingir a realização suprema, a criação, momento-cume da viagem vivencial:

"Plenitude, isto é, que o funcional mental e sensível

se exerça em 'liberdade natural', como se o universo inteiro não tivesse outro espaço e tempo senão dentro precisamente da compleição individual humana. A coerência mental e sensível são indispensáveis e não têm existência senão no individual humano e esta é que vai projectar-se como em planetário na comunidade e não inversamente"[102].

Afirmação plena de um eu que se esvai em voz, alargada e impessoal, cumpre-se em singular transfiguração, Homem no seu sentido arquetípico; surge a síntese da extremada postura vanguardista através do "carácter impersonalizado da obra de arte"[103]. Esse "estranho anonimato", onde a subjectividade se erige como construção, implica uma entidade que é a "encarnação de uma força impessoal, cujo fito é configurar o objectivo e o universal"[104]. A obra e a ingenuidade que a funda enquanto pesquisa e a fundamenta enquanto método, são, pois, essencialmente processo de estruturação progressiva, intentando reencontrar a união indissolúvel do sujeito e da linguagem, no mesmo acto instaurados. "A categoria da obra mede-se pela inexistência pessoal do seu autor"[105], uma vez que o sujeito é produtor, produção e produto, isto é, consubstancial ao objecto; sujeito-objecto de um acto poético, na dupla vertente que dele se desprende.

Do lento construir do poético, marcado pela unidade dialéctica da tradição criadora de uma continuidade que, do "furor expressional(...)desemboca no encontro com a

sabedoria grega e com a procura do cânone e do número de ouro"[106], brota o teor "providencial da arte"[107], via-praxis para o atingir da dimensão última do humano:

> "A arte constituía um preâmbulo à visão mística ou filosófica, sendo assim o momento essencial para o cumprimento da vocação superior do homem, estava, pois, na proximidade, tanto dos domínios da filosofia como do mundo do religioso e do mítico"[108].

Na busca de uma significação inteira, progressivamente se vai desocultando o encoberto pelas aparências que constituem o processo de estruturação do real; constatando que toda e qualquer experiência é susceptível de ser vivida num plano transcendente[109], a arte moderna, na sua lenta passagem do estético para o ético, por intermédio da dimensão do sagrado, reencontra o posicionamento primitivo, profundamente radicado no aprofundar da relação com o real. A especulação fragmentária figura a realidade na sua unidade e, simultaneamente, na sua multiplicidade desconexa. O místico que do mítico se desprende insere o sujeito na cosmovisão órfica, encantamento, contamplação extática da sabedoria, uma vez que "poetas e filósofos actualizam o mito na sua função de interpretação dos sinais sagrados"[110].

Condição da realização ética, a arte torna-se um processo de metamorfose e revelação pela transfiguração do real e do seu significado. Confina-se, pois, a

> "história do homem como um aceder gradativo à consciência da posição do homem em referência ao divino, relação que gera, corolariamente, o sentido e o valor do estar aqui"[111].

O poético, enquanto praxis autorreflexiva, implica uma operação transformativa do sujeito e da realidade, através do acesso aos símbolos essenciais que consignam a estruturação do universo. A processualidade instauradora produz como que uma depuração, uma "destilação da realidade, para que ela seja transformada na sua essencialidade expressiva"[112]. Na senda do mítico poeta grego, cujo canto reunia palavra e acção, "reformador do culto de Diónisos, revelador do significado verdadeiro dos mistérios"[113], cumpre-se a vivência da revelação, cuja posse desencadeia o poder demiúrgico. Perfila-se, em singular actualização, uma postura de

> "poeta órfico(...)que ensina os caminhos de retorno ao deus pela iniciação, pela poesia e pela filosofia(...)usando o exemplo e a força mágica da palavra e do verbo para fazer mover a humanidade para o caminho certo"[114].

Instituída como uma prática que a si mesma justifica, se questiona, se reformula, a ingenuidade, resultante da

acção-expressão do "homem adicionado à natureza que ele traz à luz"[115], cumpre a finalidade primordial do orfismo: "Esperar e preparar o regresso ao uno"[116].

A ingenuidade, em si mesma estádio processual, perseguida e reconstituída pelo equacionar de linguagens artísticas várias, possibilita o aceder, instituindo-se em advento perene, a esse estado-processo por excelência; "dom inteiro conquistado e chamado poesia"[117].

Cânone de toda a actividade criadora, processo que instaura a passagem do não ser ao ser[118], a poesia, corporizada de formas múltiplas, equaciona o mundo do humano através do realizar do possível, erigindo-se enquanto reconstrução da unidade primordial. Atingir tal dimensão implica a realização do humano numa acepção absoluta; "poesia é o mundo inteiro na mão"[119].

Tal projecto desencadeia a busca de uma sistematicidade que se vai explicitando mediante as posturas metamórficas que consecutivamente assume, parcelares, fragmentárias e especulares. Caminho conducente a esse processo, por excelência uno e múltiplo, mutante e mutável, onde a totalidade se concretiza no infinito devir das formas, das forças em vertiginosa expansão-contenção, a ingenuidade, modo e agenciamento modal, modalizante, evidencia abertamente a natureza dialéctica do poético, intrínseca combinatória de praxis

poética e de Poética enquanto praxis teórica, constitutivas e constituintes do seu ser.

Notas

1. Cf. Schiller - "Sur la Poésie Naive et Sentimentale", cit. por Lacoue-Labarthe/Nancy - L'Absolu Littéraire, Paris, Seuil, 1978, p.70.
2. F.Schlegel - "Sur l'Étude de la Poésie Grècque", cit por Lacoue-Labarthe/Nancy - Op.cit., p.70.
3. Almada Negreiros, Obras Completas, vol.V, Lisboa, Estampa, p.126.
4. Ellen Sapega - Ficções Modernistas: A Contribuição de José de Almada Negreiros para a Renovação do Modernismo Português, Diss, Nashville, Vanderbilt University, 1988, p.135.
5. Almada Negreiros - "Prefácio ao Livro de qualquer Poeta", Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.12.
6. Fernando Guimarães - "Almada Poeta", in Almada, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p.107.
7. Gedite F. Tavares - Discursos em torno de 'Nome de Guerra', Diss., S.Paulo, 1979, p.115.
8. Id., ibid., p.42.
9. Almada Negreiros - "Prefácio...", Obras Completas, vol. IV, Estampa, p.12.
10. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.91.
11. Jorge de Sena - "Almada Negreiros Poeta"; Nova Renascença, nº7, 1982, p.229.
12. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.95.
13. Id., ibid., p.7.
14. Almada Negreiros - "Arte e Artistas", Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.112.
15. Id. - "Poesia é Criação", Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.229.
16. Id. - Obras Completas, vol.V, Estampa, p.116.
17. Id., ibid., p.118.
18. Id. - Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.111.
19. Id. - Obras Completas, vol.V, Estampa, p.121.
20. Id., ibid., p.118.
21. Id., ibid., p.120.
22. Id. - "Prefácio...", Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.9.
23. Fernando Guimarães - Op.cit., p.112.
24. Id. ibid., p.110.
25. Id., ibid., p .112.
26. Almada Negreiros - Obras Completas, vol. VI, Estampa, p.63.
27. Fernando Guimarães - Op.cit., p.115.
28. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.II, Estampa, p.207.

29. Id. - "Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta" - Obras Completas, vol. IV, Estampa, p.10.
30. Id. - Mito, Alegoria, Símbolo, Lisboa, Sá da Costa, p.16.
31. Fernando Guimarães - Op.cit., p.110.
32. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.V, Estampa, p.124.
33. Fernando Guimarães - Op.cit., p.115.
34. Cf. Fernando Guimarães - Op.cit. pp.113-115.
35. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, p.13.
36. Id. - Obras Completas, vol.V, Estampa, p.125.
37. Id. - "Prefácio...", Obras Completas, vol.IV, p.13.
38. Id. - "Elogio da Ingenuidade", Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.14.
39. Gedite F. Tavares - Op. cit., p.37, citando Octavio Paz - El Arco y la Lira, p.156.
40. Duílio Colombini - Arte e Vida no Teatro de Almada Negreiros, Diss., S.Paulo, 1976, p.28.
41. Almada Negreiros - Mito, Alegoria, Símbolo, p.126.
42. Id. - "O Cinema é uma Coisa, o Teatro é Outra", Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.195.
43. Id., ibid., p.111.
44. V.F. Otto - Cit. por E. Grassi - Arte e Mito, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.116.
45. Duílio Colombini - Op.cit., p.23.
46. Id., ibid., p.10.
47. Fernando Guimarães - Op.cit., p.113
48. Duílio Colombini - Op.cit., p.160.
49. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.132.
50. Id., ibid., p.124.
51. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.V, Estampa, p.118.
52. Marie-Paule Berranger - Dépaysement de l'Aphorisme, Paris, José Corti, 1988, p.15.
53. Almada Negreiros - Orpheu 1915-1965, Lisboa, Ática, 1965, p.23.
54. Id. - Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.228.
55. Id., ibid., p.104.
56. Mircea Eliade - O Sagrado e o Profano, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.188.
57. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.59.
58. Id. - Obras Completas, vol.V, Estampa, p.125.
59. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.58.
60. Id., ibid., p.16.
61. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.VI, p.117.
62. Id. - "Prefácio...", Obras Completas, vol.IV, Estampa p.12.
63. Eduardo Lourenço - "Poesia como Realidade", Tetracórnio, Lisboa, 1955, p.27.
64. Ellen Sapega - Op.cit., p.132.

65. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.VI, p.229.
66. Id. - "Elogio da Ingenuidade", Obras Completas, vol.V, Estampa, p.122.
67. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.V, Estampa, p.122.
68. Id., ibid., p.122.
69. Ellen Sapega - Op.cit., p.134.
70. Almada Negreiros - Orpheu 1915-1965, p.20.
71. Ellen Sapega - Op. cit., p.135.
72. Fernando Guimarães - Op.cit, p.107.
73. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.116.
74. Duílio Colombini - Op.cit., p.62.
75. Almada Negreiros - Mito, Alegoria, Símbolo, p.18.
76. Fernando Guimarães - Op.cit., p.108.
77. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.229.
78. Gedite F. Tavares - Op.cit., p.132.
79. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.64.
80. António Quadros - O Primeiro Modernismo Português, Vanguarda e Tradição, Lisboa, Europa-América, 1989, p.223.
81. Id., ibid., p.119.
82. Almada Negreiros - "Compte Rendu da Conferência Futurista", Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1981, p.35.
83. Id. - Orpheu 1915-1965, p.3.
84. E. Grassi - Op.cit., p.128.
85. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.III, INCM, p.34.
86. E. Grassi - Op.cit., p.118.
87. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.120.
88. Id., ibid., p.120.
89. Id., ibid., p.111.
90. Id., ibid,, p.125.
91. Fernando Guimarães - Op.cit., p.112.
92. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.210.
93. Id., ibid., p.120.
94. Duílio Colombini - Op.cit., p.157.
95. Almada Negreiros - Mito, Alegoria, Símbolo, pp. 31/32.
96. Almada Negreiros, em entrevista filmada e transmitida no programa "Palavras Vivas" (de Mário Viegas), RTP/1, 16/2/1991.
97. Id. - Obras Completas, vol.VI, Estampa, p.230.
98. Mircea Eliade - Op.cit., p.191.
99. Ellen Sapega - Op.cit., p.139.
100. Duílio Colombini - Op.cit., p.140.
101. Id., ibid., p.141.
102. Almada Negreiros - Orpheu 1915-65, p.22.
103. Fernando Guimarães - Op.cit. p.116.
104. E. Grassi - Op.cit., p.173.

105. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.III, Estampa, pp.221/2.
106. António Quadros - Op.cit., p. 171.
107. Duílio Colombini - Op.cit., p.142.
108. Ernesto Grassi - Op.cit., p.220.
109. Cf. Mircea Eliade - Op.cit., p.175.
110. E. Grassi - Op. cit., p.132.
111. Mircea Eliade - Op.cit., p.131.
112. Jorge de Sena - Op.cit., p.139.
113. Antínio Quadros - Op.cit., p.131.
114. Id., ibid., p.134.
115. W.Hess - Op.cit., p.65.
116. António Quadros - Op.cit.
117. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.V, Estampa, p.93.
118. Cf. E. Grassi - Op.cit., p.81.
119. Almada Negreiros - Obras Completas, vol.IV, Estampa, p.12.

BIBLIOGRAFIA

I. TEÓRICA

1. Geral

ADORNO, Th.W. - Autour de la Théorie Esthétique, Paris, Klincksieck, 1976

ALLEAU, R. - Les Sociétés Secrètes, Paris, Livre de Poche, Encyclopédie Planète, 1969

BERRANGER, M.P. - Dépaysement de l'Aphorisme, Paris, José Corti, 1988

COLLI, G.- La Sagesse Grècque, vol.I, Paris, Ed. de l'Éclat, 1990

DANTO, A. - La Transfiguration du Banal, Paris, Seuil, 1989

DARAKI, M. - Dionysos, Paris, Arthaud, 1985

DELEUZE, G. - Nietzsche e a Filosofia, Lisboa, Rés, s/d

DETIENNE, M. - L'Écriture d'Orphée, N.R.F., Gallimard, 1989

DUARTE, J.F. - A Quarta Casa, Lisboa, Apáginastantas, 1986

- O Espelho Diabólico, Lisboa, Caminho, 1989

ELIADE, M. - Aspects du Mythe, Paris, Gallimard, 1963

- Méphistophélès et l'Androgyne, Paris, Gallimard, 1981

- O Mito do Eterno Retorno, Lisboa, Ed. 70, 1981

- O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões, Lisboa, Livros do Brasil, s/d

FERRARA, L.D. - A Estratégia dos Signos, S.Paulo, Ed. Perspectiva, 1981

GADAMER, G.G. - Vérité et Méthode, Paris, Seuil, 1976

GENETTE, G. - Introduction à l'Architexte, Paris, Seuil, 1979

- Mimologiques, Paris, Seuil, 1976

- Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982

- Seuils, Paris, Seuil, 1987

- Fiction et Diction, Paris, Seuil, 1991

GRASSI, E. - Arte e Mito, Lisboa, Livros do Brasil, s/d

HAMBURGER, K. - Logique des Genres Littéraires, Paris, Seuil,

KRAUSS, W. - Problemas Fundamentais da Teoria da Literatura, Lisboa, Caminho, 1989

KRISTEVA, J. - Sémeiotiké, Paris, Seuil, 1969

LEJEUNE, Ph. - Je est un Autre, Paris, Seuil, 1980

MAN, P. de - Resistência à Teoria, Lisboa, Ed. 70, 1989

MOLES, A./ROHMER, E. - Théorie des Actes, Tournay, Castermann, 1977

MONTEIRO, A. C. - A Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica, Lisboa, I.N.C.M., 1984

NIETZSCHE, F. - A Origem da Tragédia, Lisboa, Guimarães Ed., 1982

REICHLER, C. - L'Interpretation des Textes, Paris, Ed. de Minuit, 1984

TALENS, J./CASTILLO, J.R. - Elementos para una Semiotica del Texto Artistico, 3ªed., Madrid, Catedra, 1983

TODOROV, T. - Les Genres du Discours, Paris, Seuil, 1978

AA VV - Dictionnaire des Mythes Littéraires, Paris, Éd. du Rocher, 1989

2. Específica

2.1. MODERNIDADE, MODERNISMO E VANGUARDAS

2.1.1. Volumes e Opúsculos

ALBUQUERQUE, A.P. - António Ferro na Idade do Jazz-Band, Diss. de Mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1986

ALMEIDA, T. - "Nacionalismo e Modernismo - O Projecto 'Exílio'", in Exílio, Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1982

ALVES, J. - "Intermezzo", Lusíada, vol.III, (11), Julho 1959, pp.261-286

ANTUNES, M.A. - "A Poesia Modernista de 'Orpheu' a 'Altitude'", in Brotéria, vol.XXI, nºs III-IV, 1940, pp.300-320

ALVARENGA, F. - A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa, Lisboa, Ed. Notícias, 1983

BARREIRA, C. - Nacionalismo e Modernismo de Homem Cristo Filho a

Almada Negreiros, Lisboa, Assírio e Alvim, 1981

- "Tradição e Modernidade", in Revista Portuguesa, vol 1., Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1981

BELCHIOR, Mª L. - Os Homens e os Livros, Lisboa, Ed. Verbo, 1980

BESSA-LUÍS, A. - Longos Dias tem Cem Anos, Lisboa, I.N.C.M., 1982

BETTENCOURT, R. - "Santa Rita Pintor", in Portugal Futurista, Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1984

BRAGANÇA, A. - "Crónica", in Contemporânea, vol.1, nº1, Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1984

BRUN, A. - Prólogo ao Catálogo do Segundo Salão dos Humoristas Portugueses, Lisboa, 1912

CALVESI, M. - Le Futurisme, Milano, Ed. Fabbri, 1981

CASTRO, E.M.M. - As Vanguardas na Poesia Portuguesa do séc. XX, Lisboa, I.C.A.L.P., 1980

CENTENO, Y.K. - "Os Fantasmas de 'Orpheu'", Cultura Portuguesa, (1), 1981, pp.77-80

CESARINY, M. - "Orpheu tem Setenta Anos", Jornal de Letras e

Artes, nº79, 1963

CHAVES, J.M. - Santa Rita, Lisboa, Quimera, 1989

COELHO, J.P. - "Modernismo", in Dicionário da Literatura, vol.II, Porto, Figueirinhas, 1976, pp.654-658

- "Sobre o Movimento de Orpheu", in Estrada Larga, nº1, Porto, Porto Ed., s/d, pp.157-161

CORTEX, F. (Ed.) - "Um Inédito de Fernando Pessoa", Colóquio (48), 1969, pp.38-41

CRESPO, A. - A Vida Plural de Fernando Pessoa, Lisboa, Bertrand, 1990

CRUZ, D.I. - "Introdução ao Teatro de 'Orpheu'", Jornal de Letras Artes e Ideias, 20/1/1965, pp.1-2

D'ALGE, C. - A Geração de 'Orpheu' e a Experiência Futurista, Lisboa, I.C.L.P., 1989

FERREIRA, P. - Correspondance de Quatre Artistes Portugais, Paris, P.U.F., 1981

- Introdução a Le Dessin au Portugal 1900-1940, Paris, Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981

FERRO, A. - Intervenção Modernista, Lisboa, Verbo, 1987

FRANÇA, J.A. - A Arte e a Sociedade Portuguesa no Séc. XX, Lisboa, Livros Horizonte, s/d

- A Arte em Portugal no séc. XX, 2ªed., Lisboa, Bertrand, 1985

- Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea, Lisboa, Europa-América, 1967

- O Modernismo na Arte Portuguesa, 2ªed., Lisboa, I.C.A.L.P., 1983

- "No Cinquentenário do Futurismo em Portugal", in Colóquio, nº44, LIsboa, Junho 1967

- "Que Modernismo?", in Actas do Primeiro Congresso Internacional de Estudos Pessoanos, Porto, Centro de Estudos Pessoanos, 1978, pp.365-396

FRANCASTEL, P. - Arte e Técnica nos sécs. XIX e XX, Lisboa, Livros do Brasil, s/d

FREITAS, L. de - "Do 'Orpheu' ao Quinto Império", Cultura Portuguesa, nº1, 1981, pp.71-75

FUSCO, R. de - História da Arte Contemporânea, Lisboa, Presença, 1988

GALHOZ, Mª A. - O Movimento Poético do Orpheu, Diss. de Licenciatura, LIsboa, Universidade Clássica de Lisboa, 1953

- "Orpheu", Jornal do Fundão, 28/4/1963, p.7

Prefácio a Orpheu 1, 3ªreed., Lisboa, Ática, s/d, pp.ix-li

- Prefácio a Orpheu 2, 2ª reed., Lisboa, Ática, 1979, pp.vii-lxviii

GERSÃO, T. - "Para o Estudo do Futurismo em Portugal", in Portugal Futurista, Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1981

GIL, J. - Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações, Lisboa, Relógio d'Água, s/d (1987)

GONÇALVES, R.M. - Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980, Lisboa, Biblioteca Breve, 1980

GUIMARÃES, F. - "A Geração de Fernando Pessoa e o Simbolismo", in Actas do Primeiro Congresso Internacional de Estudos Pessoanos, Porto, Centro de Estudos Pessoanos, 1978, pp.245-260

- A Poética do Saudosismo, Lisboa, Presença, 1988

- A Poética do Simbolismo, Lisboa, I.N.C.M., 1989

- Simbolismo, Modernismo e Vanguardas, Lisboa, I.N.C.M., 1982

GUISADO, A.P. - "Presença de Poetas de 'Orpheu'", in Estrada Larga, nº1, Porto, s/d

GUSMÃO, A. - "O Modernismo", in Estrada Larga, nº1, Porto, s/d

HATHERLY, A. - O Espaço Crítico, Lisboa, Caminho, 1979

HESS, W. - Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna, Lisboa, Livros do Brasil,...

HOURCADE, P. - Temas de Literatura Portuguesa, Lisboa, Moraes Ed., 1978

JÚDICE, N. - A Era do 'Orpheu', Lisboa, Teorema, 1986

- "O Futurismo em Portugal", in Portugal Futurista, Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1981, pp.vii-xiii

_ "Sudoeste: Direcção Plural", in Sudoeste, "Cadernos de Almada Negreiros, Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1982, pp.v-vii

KANDINSKY, W. - Du Spirituel dans l'Art et dans la Peinture, Paris, Folio, 1987

KVADLOF, S. - "Tradición y Vanguardia", in Colóquio Letras, nº15, Lisboa, Novembro 1972

LACOUE-LABARTHE, Ph./NANCY, J.-L. - L'Absolu Littéraire, Paris, Seuil, 1978

LARBAUD, V. - "Lettre de Lisbonne", in Oeuvres, Paris, Gallimard, 1958, pp.918-933

LEAL, R. - "A Derrocada da Técnica", in Contemporânea, Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1984

- "A Ética Pessoal Dignificadora de Santa Rita Pintor", Tempo Presente, nº3, Julho 1959

LEFÈBVRE, H. - Introduction à la Modernité, Paris, Ed. Minuit, 1977

LEY, C.D. - Escritores e Paisagens de Portugal, Lisboa, Seara Nova, 1942

LIMA, D. - "Breve Ensaio sobre o Modernismo",Coimbra, Síntese, vol.II, (14), 1941, pp.20-24

LIND, G.R. - A Teoria Estética de Fernando Pessoa, Porto, Inova, 1970

LISBOA, E. - Poesia Portuguesa: Do 'Orpheu' ao Neo-Realismo,

Lisboa, Biblioteca Breve, 1986

LISTOPAD, J. - "Futurismo Póstumo", Jornal de Letras, Artes e Ideias, 17/7/1984, p.5

LOPES, Mª T.R. - "Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro: Itinerário de um Percurso Estético Iniciado em Comum", Colóquio (48), 1968, p.56-58

- Fernando Pessoa et le Drame Symboliste, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977

- Fernando Pessoa, le Théâtre de l'Être, Paris, Éd. da la Différence, 1985

- "Pessoa, Sá Carneiro e as 3 Dimensões do Sensacionismo", in Colóquio Letras, nº4, Lisboa, Dezembro 1971, pp.25-35

LOURENÇO, E. - "Da Literatura como Interpretação de Portugal", in O Labirinto da Saudade, Lisboa, D. Quixote, 1978, pp.95-126

- Fernando, Rei da nossa Baviera, Lisboa, I.N.C.M., 1986

- "Orpheu ou a Poesia como Realidade", Tetracórnio, Lisboa, Fevereiro 1955, pp.27-39

- Pessoa Revisitado, Porto, Inova, 1973

- "Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo", in Estrada Larga, vol.3, Porto, Porto Ed., s/d, pp.238-251

MACEDO, D. - "Subsídios para a História da Arte Moderna em Portugal", in Aventura, nºs 2, 3 e 4, Lisboa, 1942

MACHADO, A.M. - A Geração de 70 - Uma Revolução Cultural, Lisboa, I.C.A.L.P., 1981

- Les Romantismes au Portugal, Paris, Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986

- O "Francesismo" na Literatura Portuguesa, Lisboa, I.C.A.L.P., 1984

- O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa, Lisboa, I.C.A.L.P., 1983

MARINHO, Mª F. - O Surrealismo em Portugal, LIsboa, I.N.C.M., 1987

MARTINHO, F.J.B. - Fernando Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa, Lisboa, I.C.A.L.P., 1984

MARINO, A. - "A Vanguarda Histórica da Liberdade", in Colóquio Letras, nº34, Lisboa, Novembro 1984

MARTINHO, F.J.B. - "A Acção Renovadora de Pessoa junto dos Companheiros do Orpheu", Actas do Segundo Congresso Internacional de Estudos Pessoanos, Porto, Centro de Estudos Pessoanos, 1985, pp.363-383

MARTINS, F.C. - Poesia Simbolista Portuguesa, Lisboa, Ed. Comunicação, 1990

- Poesias de Álvaro de Campos, Lisboa, Ed. Comunicação, 1986

MEDINA, J. - Eça de Queirós e a Geração de 70, Lisboa, Moraes Ed., 1980

MOISÉS, M. - A Literatura Portuguesa Moderna, S. Paulo, Cultrix, 1972

MORNA, MªF.F. - A Poesia do Orpheu, Lisboa, Ed. Comunicação, 1982

MOURÃO-FERREIRA, D. - "Orpheu 1", in Hospital das Letras, LIsboa, Guimarães Ed., 1966, pp.167-172

NASH, J.M. - O Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo, Barcelona, Ed. Labor do Brasil, 1976

NEVES, J.A. - O Movimento Futurista em Portugal, Porto, Divulgação, 1966

PAZ, O. - El Arco y la Lira, 5ªed., México, Fondo de Cultura Economica, 1983

- Los Hijos del Limo, 3ªed., Barcelona, Seix Barral, 1981

PEDRO, A. - "A Propósito de se falar de Arte Moderna em Portugal", in Estrada Larga, nº1, Porto, s/d

PESSOA, F. - Cartas a Armando Cortes Rodrigues, Lisboa, Confluência, 1945

- Livro do Desassossego, Lisboa, Ática, 1982

- Obra em Prosa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1974

- Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária, Lisboa, Ática, s/d

- Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, 1973

- Portugal, Sebastianismo e Quinto Império, Lisboa, Europa-América, 1986

PICCHIO, L.S. - História do Teatro Português, Lisboa, Portugália, 1969

- "Marinetti et le Futurisme Mental des Portugais", in La Méthode Philologique, Paris, Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

PIRES, A.M.B.M. - A Ideia de Decadência na Geração de 70, Ponta Delgada, Instituto Universitário dos Açores, 1980

POMORSKA, K. - Formalismo e Futurismo, São Paulo, Perspectiva, 1972

PORTELA, A. - Salazarismo e Artes Plásticas, Lisboa, I.C.A.L.P., 1982

QUADROS, A. - A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos, Lisboa, Fundação Lusíada, 1988

- Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Génio, Lisboa, D. Quixote, 1984

- O Primeiro Modernismo Português, Vanguarda e Tradição, Lisboa, Europa-América, 1989

- Portugal, Razão e Mistério, vols. I/II, Lisboa, Bertrand, 1986/87

QUEIRÓS, C. - "Da Arte Moderna em Portugal", in Variante, 1942, pp.9-24

REBELLO - J.F. - História do Teatro Português, Lisboa, Europa-América, 1967

- Imagens do Teatro Contemporâneo, LIsboa, Ática, 1961

RÉGIO, J. - As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa, Diss. de Licenciatura, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1925

- "Da Geração Modernista", Presença (3), 1927, pp.1-2

- Páginas de Doutrina e Crítica da "Presença", Porto, Brasília Ed., 1977

ROCHA, C. - Revistas Literárias do séc. XX em Portugal, Lisboa, I.N.C.M., 1985

RODRIGUES, A.V. - "O Poema em Prosa na Literatura Portuguesa", Colóquio/Letras (56), 1980, pp.23-34

SAA, M. - A Invasão dos Judeus, Lisboa, 1925

"Mário, o Breve", in Contemporânea,Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1984

"Mário, o Inculto", in Contemporânea,Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1984

SALAZAR, A. - "Considérations sur l'Art Moderne", Afinidades, (9/10), 1944

SAMPAIO, J.A. - "Santa-Rita Pintor", in Nova Renascença, nº7, Primavera 1982

SANGUINETTI, E. - Ideologia e Linguagem, Porto, Portucalense Ed.,

SARAIVA, A. - "Incidências Francesas no Modernismo Português", in Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France, Paris, Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp.545-557

- "Introdução à Leitura de 'Orpheu 3'", in Orpheu 3, Lisboa, Ática, 1983, p.iii-lii

- Modernismo Português e Modernismo Brasileiro, Diss. de Doutoramento, Porto, 1986

- "Os órfãos e Orpheu e o Romance Heteronímico", in Actas do Segundo Congresso de Estudos Pessoanos, Porto, Centro de Estudos Pessoanos, 1985, pp.517-530

SASPORTES, J. - Trajectória da Dança Teatral em Portugal, Lisboa, Biblioteca Breve, 1969

SEABRA, J.A. - Fernando Pessoa ou o Poetodrama, S.Paulo, Ed. Perspectiva, 1974

- O Heterotexto Pessoano, Porto, Dinalivro, 1985

- Prefácio a Orpheu 3, Ed. Facsimilada, Porto, Ed. Nova Renascença, 1983, pp.iii-viii

SEDMAYR, H. - A Revolução da Arte Moderna, Lisboa, Livros do Brasil, s/d

SENA, J. de - Estudos de Literatura Portuguesa I, Lisboa, Ed. 70, 1981

SERRÃO, J. - "Esquema da um Ensaio sobre a Poesia do Orpheu e da Presença", Afinidades, (19/20), 1946, pp.46-55

SILVA, C. - "'Orpheu': Le Chant Envoutant de Trois Narcisses", Actes du Colloque "Du Symbolisme au Modernisme au Portugal", Paris, Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990

SIMÕES, J.G. - A Geração de 70, 2ªed., Lisboa, Ed. Inquérito, s/d

- Retratos de Poetas que Conheci, Porto, Brasília Ed., 1974

- Vida e Obra de Fernando Pessoa, Lisboa, Bertand, 1981

STAROBINSKI, J. - Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, Genève, Albert Skira, 1970

TÂNGER, M. - "O Orpheu", Rio de Janeiro, Revista Literária da Casa das Beiras, Março/Abril 1969

V., F. - "A Galeria das Artes", Atlântida, vol.IV, pp.144-147

2.1.2. Revistas

- ATHENA, "Revista de Arte" (1924-25), Ed. Facsimilada, LIsboa, Contexto Ed., 1983

- CAHIERS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE ("Moderne, Modernité, Modernisme"), (nºs 19-20), Paris, Junho 1987

- CENTAURO, "Revista Trimestral de Literatura" (1916 - nº único), Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1982

- CONTEMPORÂNEA, "Grande Revista Mensal" (1922-26), Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1984

- EH REAL!, Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 19..

- EUROPE, "Cubisme et Littérature"), Paris, Junho-Julho 1982

- EUROPE, "Futurismes" (I), nº, Mars, Paris, 1975

- EUROPE, "Futurismes" (II), nº, Avril, Paris, 1975

- EUROPE, "Fernando Pessoa", nº 710/711, Juin/Juillet, Paris, 1988

- EXÍLIO, "Revista Mensal Arte, Letras e Sciencias" (1916 - nº único), Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1982

- FUTURISMO, FUTURISMI - Milano, Bompiani, Palazzo Grassi, 1986

- ORPHEU (1, 2, 3), Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1989

- ORPHEU 1 (1915), 2ªed., Lisboa, Ática, s/d

- ORPHEU 2 (1915), Lisboa, Ática, 1976

- ORPHEU 3, Porto, Ed. Nova Renascença, 1983

- ORPHEU 3, Lisboa, Ática, 1985

- NOVA RENASCENÇA ("Os Simbolismos"), vol.IX, Verão 1989-Verão 1990

- PORTUGAL FUTURISTA (1917 - nº único), Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1981

- REVISTA PORTUGUESA (1923), vols. 1/2, Ed. Facsimilada, LIsboa Contexto Ed., 1983

- SUDOESTE, "Cadernos de Almada Negreiros" (1935), nºs 1, 2 e 3, Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto Ed., 1982

- UM SÉCULO DE POESIA (1888-1988), Lisboa, Assírio e Alvim, 1988

2.1.3. Antologias

AA VV - Cadernos da Colóquio Letras/2, LIsboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984

AA VV - Páginas de Estética Contemporânea, LIsboa, Presença, 1966

GERSÃO, T. (Org.) - Dada, Lisboa, D. Quixote, 1983

HELDER, H. - Edoi Lelia Doura: Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa, Lisboa, Assírio e Alvim, 1985

JÚDICE, N. (Org.) - Poesia Futurista Portuguesa (1916-1917), Lisboa, Regra do Jogo, 1981

PETRUS (Org.) - Os Modernistas Portugueses, vol.I, Porto, Textos Universais, 1950

SEABRA, J.A. (Org.) - Le Retour des Dieux, Paris, Champ Libre, 1973

VEGA, A. (Org.) - Antologia do Futurismo Italiano, Lisboa, Ed. Vega, 1979

2.1.4. História da Literatura

TORRE, G. - História das Literaturas de Vanguarda, Lisboa, Presença, s/d

2.1.5. Catálogos

- Os Anos 40 na Arte Portuguesa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

- Os Anos 20, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986

II. JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS

1. ACTIVA

1.1. Edições de Autor

- Manifesto Anti-Dantas, Lisboa, 1916

- Manifesto à Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso, Lisboa, 1916

- A Engomadeira, Lisboa, 1917

- K4, o Quadrado Azul, Lisboa, 1917

- "A Questão dos Painéis, História do Acaso de uma Importante Descoberta e do seu Autor", Lisboa, s/d (1926)

- Antes de Começar, Lisboa, 1956

1.2. Outra, dispersa

1.2.1. Volumes e Opúsculos

- O Jardim de Pierrette, Lisboa, 1918

- A Invenção do Dia Claro, Lisboa, Olissipo, 1921

- Pierrot e Arlequim, Lisboa, Ed. Portugália, 1924

- Direcção Única, Lisboa, Oficinas Gráficas U.P. de Lisboa, 1932

- Desenhos Animados Realidade Imaginada, LIsboa, Ática, 1938

- Nome de Guerra, Lisboa, Ed. Portugália, 1938

, 2ª ed., Lisboa, Ática, 1956

- Prefácio a Um Homem de Barbas de Manuel de Lima, Lisboa, Tip. da Emp. Nacional de Publicidade, 1944

- Mito - Alegoria - Símbolo, Lisboa, Sá da Costa, 1948

- O Pintor no Teatro, Programa do Teatro Estúdio do Salitre, 1948

- A Chave diz: Faltam duas Tábuas e Meia no todo da Obra de Nuno Gonçalves, Lisboa, Imp. Lucas e Cia., 1950

- Deseja-se Mulher, Lisboa, Ed. Verbo, 1959

- Orpheu 1915-1965, Lisboa, Ática, 1965

- Ver, Lisboa, Arcádia, 1982

- A Engomadeira, Lisboa, Rolim, 1986

1.3. Obras Completas

- Obras Completas, Lisboa, Estampa, 1970-72

  vol. I, "Contos e Novelas", 1970

  vol. II, "Nome de Guerra", 1971

  vol. III, "Teatro", 1971

  vol. IV, "Poesia", 1971

  vol. V, "Ensaios", 1971

  vol. VI, "Textos de Intervenção", 1972

(Anunciados mais dois volumes, nunca editados)

- Obras Completas, Lisboa, I.N.C.M., 1985-

vol. I, "Poesia", 1985

, 2ªed., 1990

vol. II, "Nome de Guerra", 1986

vol. III, "Artigos no Diário de Lisboa", 1988

vol. IV, "Contos e Novelas", 1989

1.4. Revistas e Periódicos Portugueses

- "A Exposição da Sociedade Nacional apreciada pelo Caricaturista José de Almada Negreiros", Diário da Tarde, 16/5/1913

- "Silêncios", Portugal Artístico, nº2, Março 1914

- "Frisos", Orpheu, nº1, 1915

- "Carta de Almada Negreiros a José Pacheco sobre Mme. Delaunay-Terk", A Ideia Nacional, 6/4/1916

- "A Nova Ideia - Futurismo", A Capital, 20/4/1917

- "Primeira Conferência Futurista", Portugal Futurista, nº1, Novembro 1917

- "Os Bailados Russos em Lisboa", Portugal Futurista, nº1, Novembro 1917

- "Mima Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do TRiângulo Feminino", Portugal Futurista, nº1, Novembro 1917

- "Saltimbancos (Contrastes Simultâneos), Portugal Futurista, nº1, Novembro 1917

- "Charlie Chaplin", Diário de Lisboa, 11/5/1921

- "Um Futurista dirige-se a uma Senhora", Diário de Lisboa, 2/6/1921

- "Adão e Eva de Jaime Cortesão", Diário de LIsboa, 4/6/1921

- "O Kagado", A.B.C., nº51, 30/6/1921

- "O Livro", Diário de Lisboa, 6/7/1921

- "Conferência nº 1", Diário de Lisboa, 9/7/1921

- "O que se passou numa Sala Encarnada", Diário de Lisboa, 8/11/1921

- "Comício dos Novos no Chiado Terrasse", Diário de Lisboa, 19/12/1921

- "Uma Carta de José de Almada Negreiros em que este Artista explica a sua Atitude no Comício do Chiado Terrasse, e onde se refere ao Incidente com Leal da Câmara", Diário de Lisboa, 21/12/1921

- "Histoire du Portugal par Coeur", Contemporânea, nº1, Ano I, 1922

- "Rondel do Alentejo", Contemporânea, nº2, Ano I, 1922

- "O Dinheiro", Contemporânea, nº2, Ano I, 1922

- "O Menino de Olhos de Gigante", Contemporânea, nº3, Ano I, 1922

- "A minha Dedicatória a Vera Sergine", De Teatro, nº9, 1923

- "A Morte do Pintor Manuel Jardim", Diário de Lisboa, 8/6/1923

- "Mademoiselle Lenglen retratada e descripta por José de Almada Negreiros", Diário de Lisboa, 27/9/1923

- Nenette ou o Football Feminino", Diário de Lisboa, 4/10/1923

- "Jardins, Flores e Crianças interpretadas por Milly Possoz na Exposição do Salão da Ilustração Portuguesa", Diário de Lisboa, 23/5/1924

- "A Gymkana de Automóveis na Parada de Cascais", Diário de

Lisboa, 24/10/1924

- "A Paixão dos Portugueses por 'La Goya', a Artista Admirada da Expressão", in Diário de Lisboa, 24/11/1924

- "Alegria e Tristeza", Diário de Lisboa, 6/1/1925

- "La 'Argentinita' é uma Verdadeira Artista, Saudável e Genial", in Diário de Lisboa, 17/2/1925

- "Almada responde à Carta de Rui Coelho", Diário de Lisboa, 4/5/1925

- "O Pintor Marcel Gaillard e os Artistas Novos e Velhos", Diário de Lisboa, 30/5/1925

- "Os Painéis de Nuno Gonçalves", Diário de Notícias, 20/3/1926

- "Pa-ta-poum - Recordação de Paris - Capítulo III", Domingo Ilustrado, 8/8/1926

- "Modernismo - Conferência Realizada na Festa de Encerramento do II Salão de Outono", Folha do Sado, 5, 12, 19, 25/12/1926 e 9 e 16/1/1927

- "A Nova Geração é contra Azuis e contra Encarnados", Diário de Lisboa, 9/4/1927

- "O Desenho", Ideia Nacional, 9/7/1927

- "Para a Presença", in Presença, vol.2, nº35, Março - Maio 1932

- "O Indivíduo e a Colectividade, Segundo a Conferência que Almada fez ontem no Teatro Nacional", Diário de Lisboa, 10/6/1932

- "À Margem de uma Conferência - Um Ponto no i do Futurismo", Diário de Lisboa, 25/11/1932

- "Outro Ponto no i do Futurismo", Diário de Lisboa, 29/11/1932

- "Resposta aos Críticos", Diário de Lisboa, 24/12/1932

- "Outra Carta de Almada Negreiros", Diário de Lisboa, 28/12/1932

- "Da Extraordinária Conferência de Almada Negreiros transcreve-se o P*rincípio da Terceira Parte", Revolução, 6/1/1933

- "Manha e Falso Prestígio, os dois Males de que sofre a Vida Portuguesa", Diário de Lisboa, 3/11/1933

- "S.O.S. Belas-Artes", Vida Contemporânea, nº1, Maio 1934

- "Um Aniversário - Orpheu - Quais as Características dessa Revista Literária que tão profundamente influiu no

Pensamento Português", Diário de Lisboa, 8/3/1935

- "Uma Resposta - O Cheiro a Bafio e várias Singularidades", Diário de Lisboa, 22/3/1925

- "Os Artistas Raridade de Excepção e outras Palavras Alto e Bom Som", Diário de LIsboa, 29/3/1935

- "Do Cheiro a Bafio e outras Singularidades", Diário de Lisboa, 5/4/1935

- "Deseja-se Mulher", Presença, vol.II, nº45, Junho 1935

- Sudoeste, "Cadernos de Almada Negreiros", nºs 1, 2 e 3, Lisboa, 1935

- "Fernando Pessoa, o Poeta Português", Diário de Lisboa, 6/12/1935

- "Fundadores da Idade-Nova", Revelação, nºs 2/3, 16/1/1936

- "Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia", Revista de Portugal, nº6, 1936

- "Encontro", Diário de Lisboa, 25/11/1937

- "A Torre de Marfim não é de Cristal", Diário de Lisboa, 17/12/1937

- "O Tio", Revista de Portugal, nº2, Janeiro 1938

- "Um Artista Português, Duas Cartas, Três Países", Diário de Lisboa, 20/5/1938

- "Aveiro, Primeiras Impressões", Panorama, nº1, Junho 1941

- "'O Grupo do Leão' e os 'Vencidos da Vida'", Rádio Nacional, nº209, 27/7/1941

- "Almada Negreiros fez Considerações num Preâmbulo Curtíssimo como manda o Tempo", Rádio Nacional, nº260, 19/7/1942

- "Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta", Atlântico, nº2, 31/7/1942

- "Quem era Homero? - Almada Negreiros definiu ontem à noite o Bimilenário Enigma Grego", Diário de Notícias, 16/1/1944

- "Quem era Homero?", Acção, 20/1/1944

- "Heraclito Chora Demócrito Ri", Cidade Nova, nº2, II Série, Novembro 1950

- "Presença", Bicórnio, Abril 1952

- "Os Painéis chamados Nuno Gonçalves e a Escola de Nuno Gonçalves destinavam-se ao Mosteiro da Batalha", Diário de

Lisboa, 25/4/1958

- "De 1 a 65", Diário Ilustrado, 3/1/1959

- "Deseja-se Mulher", Tempo Presente, nºs 1, 2, 3, Maio, Junho, Julho, 1959

- "Amadeo de Sousa Cardoso", Diário de Lisboa, 21/5/1959

- "O Cágado", Almanaque, Março/Abril 1961

- "Os quinze Painéis de D. João I na Batalha", Diário de Notícias, 11/7/1962

- "Poesia e Criação", Diário de Notícias, 8/11/1962

- "Fazer o constantemente Perfectível", Jornal do Fundão, 28/4/1963

- "Didacticon", Diário de Notícias, 7/11/1974

2. PASSIVA

2.1. Universitária

2.1.1. Dissertações de Licenciatura

CERUTTI, F. - Os "Textos de Intervenção" de José de Almada Negreiros e o Futurismo Português, Facultà di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Venezia, C.A. Foscari, 1986

PEREIRA PORTAS, Mª C.G. - A Obra Literária de Almada Negreiros - Esboço de um Estudo, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1965

SILVA, Mª M.F. - José de Almada Negreiros - Sua Posição Histórico-Literária, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1967

SOARES, J.E.B.J. - Os Contos de Almada Negreiros - Fixação do Texto e Reflexões Críticas, Mémoire de Maitrise de Portugais, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1982

2.1.2. Dissertações de Mestrado

AGOSTINHO, A.T. - Almada, o Cânone e Começar, S. Paulo, ECA/U.S.P., 1985

BERMELLU, G. - "A Engomadeira": Tempo e Símbolo, S. Paulo, DLCV/FFLCH/U.S.P., 1984

GONZALEZ, A.MªM. - Almada Negreiros em Busca da Especialização,

S. Paulo, FFLCH/U.S.P., 1981

FONTES, G.T. - Os Discursos em Torno de "Nome de Guerra", S. Paulo, FFLCH/U.S.P., 1979

SILVA, C. - Da "Histoire du Portugal par Coeur" ao Encontro da Ingenuidade, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986

2.1.3. Dissertações de Doutoramento

COLOMBINI, D. - Arte e Vida no Trabalho de Almada Negreiros, S. Paulo, FFLCH/U.S.P., 1972

SALZEDAS, N.A.M. - "A Engomadeira": Um Discurso Cósmico, S. Paulo, FFLCH/U.S.P., 1976

SAPEGA, E.S. - Ficções Modernistas: A Contribuição de José de Almada Negreiros para a Renovação do Modernismo Português, Nashville, Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University, 1988

2.2. Outra

2.2.1. Catálogos, Actas, Programas

- ALMADA, A Alegria da Totalidade, Galeria de Março, 1967

- ALMADA, Catálogo da Exposição "Almada", Madrid, Fundación Juan March, Dezembro 1983 - Janeiro 1984

- ALMADA, Actas do Colóquio "Almada", Lisboa, Centro de Arte Moderna, Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985

- ALMADA, "Antes de Começar", Lisboa, Centro de Arte Moderna, Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984

- ALMADA, "Dia Claro", Lisboa, Centro de Arte Moderna, Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984

- "Deseja-se Mulher",Lisboa, Centro de Arte Moderna, Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984

- "Almada- Um Nome de Guerra", Lisboa, Centro de Arte Moderna, Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984

- Catálogo da XI Bienal de S. Paulo, Secretaria de Estado da Informação e Turismo e Fundação Calouste Gulbenkian, 1971

- "Desenhos de Almada", Lisboa, Galeria S. Mamede, 1978

2.2.2. Números Especiais

- Colóquio, "Revista de Artes e Letras", (60), Outubro 1970

- Jornal do Fundão, 28/4/1963

- Diário de Notícias, 16/1/1964

- Expresso (Revista), 14/7/1984

- O Mundo de Almada, Jornal da Exposição, nº 1 (Julho-Agosto), nº2 (Setembro-Outubro), 1984

2.2.3. Dicionários, Enciclopédias e Histórias da Literatura

- Diccionário Biográfico Universal de Autores, Lisboa, Bompiani, Artis, 1966

- Dicionário da Pintura Universal, vol.III, Lisboa, Estúdios Cor, 1965

- Grande Dicionário de Literatura e de Teoria Literária, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1967

- LOPES, O.; SARAIVA, A.J. - História da Literatura Portuguesa, 14ªed., Porto, Porto Editora, 1987

- História Ilustrada das Grandes Literaturas, vol.II, nº8, Lisboa, Estúdios Cor, s/d

- Verbo, Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, vol. 1, Lisboa, Verbo, 1963, col. 1344-1346

2.2.4. Antologias

SENA, J. de - Líricas Portuguesas, vol.I, Lisboa, Ed. 70, 1984, pp.28-58

MOISÉS, M. - O Conto Portguês, S. Paulo, Cultrix, 1975

2.2.5. Volumes e Opúsculos

ACCIAIOULI, M. - "Almada Negreiros - el Portugués Almada", in Almada, Catálogo da Exposição, Madrid, Fundación Juan March, Dezembro 1983 - Janeiro 1984

- Introdução a "Almada - Artista PortuguÊs Moderno", Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985

ALMADA NEGREIROS, Mª J. - Conversas com Sarah Affonso, Lisboa, O Jornal, 1985

AMADO, F. - "A Arte e a Gare Marítima do Porto de Lisboa", Panorama, (31), 1947

- "Diálogo entre Almada Negreiros e Fernando Amado",

Coimbra, Cidade Nova, Separata dos nºs 5/6, 1951

"Os Desenhos de Almada", Variante (2), 1943, pp.41-

AMARAL, A.L. - "'A Cena do Ódio' de Almada Negreiros e The Wast Land de T.S. Eliot", Colóquio Letras, nº113-114, 1990, pp.

AMBRÓSIO, A. - Almada Negreiros Africano, Lisboa, Estampa, 1979

ANTUNES, M. - "Almada Negreiros, Escritor e Poeta", Legómena, Lisboa, I.N.C.M., 1987

AZEVEDO, F. - Introdução ao Catálogo da Exposição da XI Bienal S. Paulo, Sec. Estado da Informação e Turismo, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971

BAPTISTA, A.A. - Introdução a "Nome de Guerra ou um Outro Amor Portugal", in Nome de Guerra, Obras Completas, vol.II, Lisboa, I.N.C.M., 1986, pp.11-22

BARRENTO, J. - "Nova Edição da Poesia de Almada Negreiros", Colóquio/Letras, 1991, pp.255-56

CAMPOS, D. de - "Almada Negreiros, Escritor e Poeta", Brotéria, Vol.XCI, nºs 8/9, 1970, pp.196-200

CANDEIAS, Mª F. - "'Nome de Guerra' ou a Subversão Irónica do

Romance", Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários, nº1, 1985, pp.42-52

CAPELA, E.C.S. - "Almada Negreiros: Uma Trajectória", Estudos Portugueses e Africanos, (4), 1984, pp.169-199

- "Novas Considerações acerca d''O Cágado' de Almada Negreiros ou a Respeito da Mola Propulsora", Estudos Portugueses e Africanos, (5), 1985, pp.85-88

CIDADE, H. - "Almada Negreiros há Meio Século", Colóquio (60), 1970, pp.28-29

COELHO, E.P. - "Sobre Nome de Guerra", Colóquio (60), 1970, pp.28-36

- "Quanto mais se Vive mais se Aprende", Introdução a A Engomadeira, Lisboa, Rolim, 1986, pp.7-15

COLOMBINI, D. - Almada Negreiros, São Paulo, Universidade de S. Paulo, 1978

CRUZ, D.I. - "Almada Negreiros, a Tragédia da Unidade", in Introdução ao Teatro Português do Séc. XX, Lisboa, 1969

"Almada, Estética e Dramaturgia", Espiral, Ano II, nºs 6/7, Verão 1965

CRUZ, L. - "Viragem do Romance Português", Arquivos de Cultura Portuguesa, vol.III, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, pp.616-632

ESPINA, A. - "Almada Negreiros (1927)", Colóquio (60), 1970, pp.7-10

FRANÇA, J.A. - Almada, Lisboa, Artis, 1963

- Almada, Paris, Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988

- Almada, o Português sem Mestre, LIsboa, Estúdios Cor, 1974

- Amadeo e Almada, LIsboa, Bertrand, 1986

- Cem Exposições, Lisboa, I.N.C.M., 1982

- "Começar", Colóquio, (60), 1970, pp.20-26

- "Nota de Releitura de A Confissão de Lúcio e de Nome de Guerra", in Estrada Larga, vol.I, Porto, Porto Ed., s/d, pp.493-497

- "Os Livros que Valeu a Pena Escrever, os Livros que Valeu a Pena Ler", in Tetracórnio, Lisboa, Fevereiro 1955

- Prefácio a Os Desenhos de Almada no "Sempre Fixe", Lisboa, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984

- Prefácio a La Scène de la Haine, Paris, José Corti, 1989

- Prefácio a Nom de Guerre, Paris, Ed. La Différence, 1988

- "Retrato de Fernando Pessoa", Estrada Larga, vol.I., Porto, Porto Ed., s/d, pp.212-216

- "Três Notas sobre Almada Negreiros", in Da Pintura Portuguesa, Lisboa, Ática, 1960

FREITAS, L. de - Almada e o Número, Lisboa, Arcádia, 1977

- Pintar o Sete, Lisboa, I.N.C.M., 1990

- (Prefácio, org. e notas) Ver (de José de Almada Negreiros), Lisboa, Arcádia, 1982

- "Almada Negreiros y el Teatro", in Almada, Catálogo da Exposição, Madrid, Fundación Juan March, Dezembro 1983 - Janeiro 1984

- "O 'Ver' de Almada Negreiros", Nova Renascença, vol.III, 1983, pp.169-178

- "'Ver', Textos de Almada Negreiros reunidos em um Volume", Cultura Portuguesa, nº1, 1981, pp.65-68

GALHOZ, Mª A. - "À Margem das Obras Completas de José de Almada Negreiros", Colóquio/Letras (3), 1971, pp.97-99

- "Sur Almada Negreiros", Actes du Colloque - Du Symbolisme au Modernisme au Portugal, Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, (no prelo)

GUIMARÃES, A.P. - "Convergências: a Propósito de dois Textos de José de Almada Negreiros", Poéticas do Séc. XX (ed. Mª Alzira Seixo), Lisboa, Livros Horizonte, 1984, pp.174-182

- "Uma Coreografia de Almada Negreiros", Ler, nº13, Inverno 1991, pp.90-93

GUIMARÃES, F. - "Acerca da Poesia de Almada Negreiros", Colóquio (60), 1970, pp.30-34

- "Almada Negreiros, Poeta", in Actas do Colóquio "Almada", Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp.107-117

GIULIO, T. di - "Portugal Moderno: A Luta de Almada Negreiros", Campinas, Estudos Portugueses e Africanos, nº19, 1º semestre 1990

JÚLIO, J. - "Almada Negreiros", Ler, Maio 1952

LOPES, O . - "Da Simpatia e do Sagrado nalguns Livros Recentes de Ficção em Prosa", Colóquio (12), 1961, pp.59-62

LOURENÇO, E. - "Almada, Ensaísta?", in Actas do Colóquio "Almada", Lisboa, Fundação CAlouste Gulbenkian, 1985, pp.79-85

- "Almada-Mito e os Mitos de Almada", in Arte Portuguesa, Anos Quarenta, vol.I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp.45-47

MAGALHÃES, I.A. - "Almada: 'Mima Fataxa' em dois Tempos", Colóquio/Letras (95), 1987, pp.49-59

MARTÍNEZ, Mª E. - "Nome de Guerra: Una Novela de Tesis", Nova Renascença, vol.III, nº10, 1983, pp.161-166

McNAB, G. - "Sobre duas 'Intervenções' de Almada Negreiros", Colóquio/Letras (35), 1977, pp.32-40

- "The Poet Strikes Back: Almada Negreiros in the 'Cena do Ódio'", Luso-Brazilian Review (16), nº1, 1979, pp.41-52

MOURÃO-FERREIRA, D. - "Almada Ficcionista", in Actas do Colóquio"Almada", Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp.87-104

- "Almada Negreiros", in Portugal, a Terra e o Homem, vol.II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, I.N.C.M., 1979, pp.55-64

- "Desenhos de Almada", in Catálogo da

Galeria S. Mamede, Lisboa, 1978

- "Nome de Guerra", in Hospital das Letras, Lisboa, Guimarães Ed., 1966, pp.199-205

- "Saudação a Almada Negreiros", in Hospital das Letras, Lisboa, Guimarães Ed., 1966, pp.193-198

NEMÉSIO, V. - "Desenhos Animados, Realidade Imaginada por José de Almada Negreiros", Revista de Portugal, (2), nº6, 1939, pp.272-273

- "Nome de Guerra", Revista de Portugal, (1), 1938, pp.451-456

OLIVEIRA, M. - "Almada Negreiros e o seu Conjunto Sensível", in Estrada Larga, vol.II, Porto, Porto Ed., s/d, pp.97-100

PEDRO, A. - "Pequena Informação a Propósito de Almada Negreiros", in Estrada Larga, vol.I, Porto, Porto Ed., s/d, pp.219-224

PERNES, F. - "Almada Negreiros", Colóquio (27), 1964, pp.60-62

- "Os Frescos de Almada nas Gares Marítimas", Colóquio (60), 1970, pp.12-18

PIMENTA, A. - "Almada Negreiros e a 'Medicina das Cores'",

Colóquio/Letras (79), 1984, pp.4-11

QUINT, A.-M. - Prefácio a La Repasseuse, Paris, Ed. de la Différence, 1985

REBELLO, L.F. - "Almada e o Teatro", in Colóquio (60), 1970, pp.39-42

- "Almada Negreiros", in Imagens do Teatro Contemporâneo, Lisboa, Ática, 1961, pp.53-57

- "Almada Negreiros: Um Apontamento", in Autores, nº52, 1970, pp.12-13

RÉGIO, J. - "Nome de Guerra", Presença (54/55), 1938, pp.26-27

REIS, Mª A. - Prefácio a Obras Completas, (de José de Almada Negreiros) vol IV, Lisboa, I.N.C.M., 1989

RIVAS, P.- Posfácio a La Scène de la Haine, Paris, José Corti, 1989

RODRIGUES, U.T. - "A Aventura Espiritual de Almada Negreiros", Eva, Nº1019, 1956, pp.24-27

SAPEGA, E. - "Contos e Novelas de Almada Negreiros - Testemunha de uma Evolução Estética", Colóquio/Letras, 1991, pp.257/58

"Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros, Reavaliação de uma Amizade Estética", Colóquio/Letras, nº113/114, Janeiro-Abril, 1990, pp.169-174

- Prefácio a Obras Completas,(de José de Almada Negreiros) vol III, Lisboa, I.N.C.M., 1988

SENA, J. de - "Almada Negreiros Poeta", Nova Renascença (2), nº7, 1982, pp.224-239

SILVA, C. - "A Ficção da Pátria em Almada Negreiros", Porto, Revista da Faculdade de Letras, II Série, Vol.IV, 1987, pp.341-349

- "Almada sob o Signo da Pluralidade ou Metamorfoses da Vanguarda", Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários

- "Como Mnemósina vence Crónos: As Metamorfoses de Odysseus, o Herói", Separata de Bracara Augusta (39), 1987

- "Il était une Fois José de Almada Negreiros, Poète d'Orpheu / Futuriste / et / Tout", (No prelo)

- "Mnemon: Re-Efabulando uma Pátria Querida", Colóquio/Letras, nº120, Abril-Junho 1991

- "Nótulas para o Estudo do Primitivismo em Almada Negreiros - Um Anti-Saudosismo'", Nova Renascença,

vol.V, nº18, 1985, pp.161-165

- "No Reino de Mnemósina: Vestígios e Jogos", Peregrinação, (no prelo)

- "Ernesto de Sousa: Re-Começar", Porto, Revista da Faculdade de Letras, II Série, vol.I, 1984

- "Almada Negreiros: Obras Completas", vol.III, Lisboa, I.N.C.M., Colóquio/Letras, Outono 1989

SIMÕES, J.G. - Introdução a Nome de Guerra, Lisboa, Ed. Europa, 1938

SOUSA, E. - "Chegar depois de todos com Almada Negreiros", Colóquio (60), 1970, pp.44-47

- Maternidade, 26 Desenhos de Almada Negreiros, LIsboa, I.N.C.M., 1982

- Re-Começar, Almada em Madrid, LIsboa, I.N.C.M., 1983

V., M. - "Os Desenhos de Almada Negreiros", Athena (2), 1924, pp.74-76

VARELA, M. - "Alma até Almada", Espaço T Magazine (3), Setembro 1980

VIANA, A.M.C. - "Nota sobre Deseja-se Mulher", Tempo Presente (3), 1959, pp.71-72

VOUGA, V. - "Almada Negreiros, 'Saltimbancos': de outro Texto, outra Leitura", in Actas do Primeiro Simpósio Interdisciplinar de Estudos Portugueses - Dimensões da Alteridade nas Culturas de Língua Portuguesa: O Outro, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1985

- "'K4, O Quadrado Azul' - Pôr-se a Nascer outra Vez", Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários, nº1, 1985, pp.32-41

2.2.6. Periódicos

ACCIAIOULI, M. - "Almada Negreiros sem Mestre e sem Discípulo", Diário de Notícias, 19/7/1984, pp.26-27

AFFONSO, R. - "O Almada", O Estado de São Paulo, 15/8/1970, p.5

AMADO, C. - "Almada Negreiros: Conheçamo-lo enquanto é Tempo, Ponhamo-lo no Lugar, que na Vida Portuguesa é o seu", Diário de Notícias, 16/1/1964, p.13

BAPTISTA, A.A. - "As Conversas com Sarah Affonso / Almada Negreiros, ao Vivo", Jornal de Letras, Artes e Ideias, 8/12/1981, p.2-3

BARCO, P. del - "José de Almada Negreiros", in Cuadernos del Sur, 9/7/1987, p.23

CARVALHO, P.T. de - "Lourdes de Castro: 'Com Almada, todos os Dias se começa", Jornal de Letras, Artes e e Ideias, 17/7/1984, pp.3-4

CORREIA, N. - "Almada, Arqueólogo do Futuro", Jornal do Fundão, 28/4/1963

- "A Sabedoria Poética no Teatro de Almada Negreiros", Diário de Notícias, 16/1/1964, p .13

FALCãO, V. - "A Galeria das Artes", Atlântida, 15/12/1916, pp.144-147

FERNANDES, Mª J. - "Almada: O Grito Claro", Jornal de Letras, Artes e Ideias, 16/19/1984

FERRO, A. - "Alguns Percursores", O Notícias Ilustrado, nº27, 24/2/1929

FRANÇA, J.A. - "Almada antes e depois - ou não", Expresso, 14/7/1984, p. 31R

- "O Tempo de Pessoa no Retrato de Almada", Jornal do Fundão, 28/4/1963, p.7

FRANCO, J.D. - "A Entrevista desta Semana - José de Almada Negreiros fala-nos das suas Ideias e das suas Intenções", Revista Portuguesa, 17/3/1923

FREIRE, N. - "Almada", Diário de Notícias, 16/1/1964, p.14

GALHOZ, Mª A. - "A Poesia de Almada Negreiros", Diário de Notícias, 16/1/1964, p.13

GOMES, P.V. - "Modernismo e Guerra", Jornal de Letras, Artes e Ideias, 17/7/1984

GONÇALVES, E. - "Mãe, acordei todo virado para diante", O Jornal, 4/10/1984

GONÇALVES, R.M. - "A Importância de ser Almada", Jornal de Letras, Artes e Ideias, 4/9/1984, pp.16-17

GUIMARÃES, A.P. - "A ler 'O Cágado' de Almada Negreiros", Jornal de Letras, Artes e Ideias, 25/9/1984

FILIPE, G. - "Almada em Madrid", Vida Mundial, 26/7/1970

LOURENÇO, E. - "Almada ou a Indiferença", Expresso (14), Julho 1984, p.30R

MARGARIDO, A. - "A Engomadeira ou o Sentido da Vulgaridade", Jornal do Fundão, 28/4/1963, p .2

MARQUES, F. - "Nome de Guerra", O Diabo, 22/4/1938, p.7

MELO, A. - "Algumas Datas para Almada Negreiros", Expresso,

14/7/1984, pp.96-97R

MOURÃO-FERREIRA, D. - "Nome de Guerra: Um Caso Único na Literatura Portuguesa", Diário de Notícias, 16/1/1964, p.13

NEVES, J.A. - "Poeta d'Orpheu / Futurista / e / Tudo", O Estado de São Paulo, 15/8/1970, p.5

O'NEILL, A. - "Almada, para além da Tela ou do Fabriano", Jornal de Letras, Artes e Ideias, 18/9/1984, p.9

PEDRO, A.- "A Margem dum Livro: Direcção Única", Revolução, 22/7/1932

- "Almada - Um dos Artistas mais Importantes do meu Tempo", Jornal do Fundão, 28/4/1963, p.6

PEDROSA, I. - "Almada até à Alma", Jornal de Letras, Artes e Ideias, 17/7/1984, p.3

PERNES, F. - "Almada Negreiros Pintor", Vida Mundial, 27/7/70

PINHARANDA, J. - "Almada: Tempos de Arlequim", Jornal de Letras, Artes e Ideias, 17/7/1984, pp.4-5

PINTO, C.- "A Espera dos Serviços da História", Expresso, 14/7/1984, p .35R

PORFÍRIO, J.L. - "As Gares: o melhor do Séc. XX em Portugal", Expresso, 14/7/1984, pp.32-33R

PORTELA, A. - "O Salão de Arte Moderna, A Exposição e os Expositores: Almada Negreiros, Chefe da Esquerda Artística", Diário de Lisboa, 22/12/1932, p.7

QUADROS, A. - "Almada e o Mistério de 'Ver'", Tempo, 18/10/1984

RAPOSO, F.H. - "Almada em Lisboa", Semanário, 10/12/1983

RODRIGUES, A. - "'O Menino d'Olhos de Gigante'", Expresso, 14/7/1984, p.34R

RUBIM, G. - "As Palavras em 'A Cena do Ódio'", Público, 28/8/1990

SANTOS, F. - "Os Futuristas de todos os Tempos", O Notícias Ilustrado, 24/2/1929

SASPORTES, J. - "Almada Escritor", Diário de Lisboa, 21/8/1958, p.20

- "É preciso ler Almada!", Jornal do Fundão, 28/4/1963, p.8

SEGURADO, J. - "Almada em Madrid", Diário de Notícias, 9/9/1982, p.13

- "Almada perante a Indiferença e a Hostilidade",

Diário de Notícias, 30/9/1982, p.15

SIMÕES, J.G. - "Crítica Literária: Obras Completas de Almada Negreiros, 6, 'Textos de Intervenção'", Diário de Notícias, 12/10/1972, pp.17-18

- "Nome de Guerra", Diário de Lisboa, 10/2/1938, p.4

- "Deseja-se Mulher", Diário de Notícias, 25/9/1960

SOUSA, E. - "Invariante: A Geometria Poética", Expresso, 14/7/1984, pp.32-33R

TELMO, C. - "Almada, Trinta Anos de Desenhos, de Agitação de Ideias e Problemas Artístico, de Mocidade e de Espírito", Acção, 3/7/1941, p.5

VALDEMAR, A. - "1+1=1: Almada 1983-1963, Um dos Raros Homens em Portugal que se Arriscaram a Sentir Tudo de Todas as Maneiras", Diários de Notícias, 16/1/1964, p.13

VASCONCELOS, F. - "Almada - Re-Novador", Diário de Notícias, 16/1/1964, p.13

VITORINO, O. - "Teatro de Almada Negreiros", Diário de Notícias, 16/1/1964, p .13

2.2.6.1. Periódicos (Artigos sem assinatura)

- "Uma Conferência Futurista - O Elogio da Loucura - O que ontem se passou no República durante a Palestra do Sr. Almada Negreiros (José)", A Capital, 15/4/1917

- "Uma Obra Parabólica - 'A Invenção do Dia Claro', por José de Almada Negreiros, sejamos crianças para sermos Sábios", Diário de Lisboa, 12/12/1921

- "Foi preso a seu pedido Almada Negreiros por não querer bailar no Teatro S. Carlos", Diário de Lisboa, 27/4/1925

- "Nome de Guerra: Romance por Almada Negreiros", Diário de Lisboa, 10/7/1938 (?)

- "Almada Negreiros - Talento Multiforme em Permanente Actividade", Diário de Lisboa, 6/5/1946 (?)

- "Almada Negreiros e a Poliformidade Artística", Novidades, 6/4/1952 (?)

- "Dois Movimentos: O do 'Orpheu' e o da 'Presença'", Diário Popular, 1/9/1958 (?)

- "Encontro com Almada Negreiros", Diário de Lisboa, 15/10/1960

- "Almada Negreiros", Diário de Notícias, 16/1/1964 (?)

- "O Futurismo Português - Denúncia dos Valores Estáticos", Diário da Manhã, 27/2/1966 (?)

- "Almada Revisitado em Entrevista Imaginária", Diário de Lisboa, 6/6/1968 (?)

- "Almada por Almada: a Arte", Jornal de Notícias, 8/9/1981 (?)

- "Almada Negreiros, Recordações", Vida Mundial, 26/7/1970

APÊNDICE I

ESBOÇO BIOBIBLIOGRÁFICO

1893 - Nascimento, em S. Tomé e Príncipe, de José Sobral de Almada Negreiros.

1900 - Internato no Colégio de Campolide.

1906 - Redacção de jornais manuscritos no Colégio de Campolide: Mundo, Pátria, República; textos inéditos.

1909/10 - Escrita de uma composição com o mesmo metro, número de cantos e versos que Os Lusíadas.

1910 - Viagem a Paris.

1911 - (?) Escrita ou simples anúncio de O Moinho, Tragédia em 1 Acto, texto desaparecido. Há fontes bibliográficas que apresentam outra datação; cf. Apêndice II, III. TEATRO.

- Anúncio de 23, 3º Andar, Drama em 3 Actos e de O Moinho, segundo J.A.França e C.A.M..

- Projecto de colaboração gráfica em A Briosa (Coimbra) e publicação de um desenho em A Sátyra.

1912 - Redacção e ilustração de A Paródia, jornal manuscrito na Escola Internacional de Lisboa. O texto apresenta a assinatura "Espinafre", alcunha do tempo de colégio.

- Abundante produção gráfica em A Rajada (Coimbra), A Manhã, A Bomba (Porto) e A Lucta (Lisboa).

- Participação na 1ª Exposição do Grupo dos Humoristas Portugueses.

- Conhecimento e convívio com Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro.

1913 - Escrita de "Rondel do Alentejo", poema do qual existem duas versões, uma manuscrita e outra publicada. Esta constitui um "remake" onde se verificam situações de excisão estrófica, bem como a existência de um paratexto de ordem gráfica, componente obrigatória em toda a colaboração de Almada na Contemporânea e, grosso modo, em todas as publicações decorridas entre 1921-26. É esta versão, isenta de desenhos, e com a ortografia actualizada, que será

republicada no Catálogo do Salão dos Independentes em 1930.

- (?) Escrita de 23, 3º Andar, texto desaparecido como totalidade, havendo meros fragmentos. A datação desta obra é variável e hipotética, cf. Apêndice II, III. TEATRO.

- Realização da sua primeira exposição individual, onde surge um retrato de mulher com o título Judite.

- Participação na 2º Exposição do Grupo dos Humoristas, para o catálogo da qual Almada escreve um texto provocatório onde se evidencia já uma pose assumida.

- Colaboração gráfica em O Jornal de Arganil, O Século Cómico e A Capital.

- Crítica à "Exposição da S.N.B.A.", Diário da Tarde (16/5).

- Resposta ao inquérito sobre o Salão dos Humoristas, Diário da Tarde (25/5).

- Preparação de bailados.

- Produção de auto-retratos e autocaricaturas.

- Convívio com Mário e Augusto Santa Rita.

1914 - (?) Escrita de Frisos, poemas em prosa,

"Contos ou Parábolas" (J.A. França). Não há uma data de escrita para esta obra, embora Maria do Carmo Portas aponte 1912.

- Publicação de "Silêncios", texto em prosa, um friso - segundo C.A.M. e J.A. França, em Portugal Artístico, nº1.

- Direcção artística de, e colaboração gráfica em O Papagaio Real.

- (?) Escrita de Os Outros, texto desaparecido e de datação variável (cf. Apêndice II, III. TEATRO).

- Colaboração gráfica na Ilustração Portuguesa (desenho com Pierrots e Arlequins acompanhando um conto).

- Projecto de viagem a Paris a convite de Sá Carneiro.

1915 - Publicação de Frisos no Orpheu nº1 (erro nas datações existentes nas edições das Obras Completas, vol.IV da Estampa e vol.I da INCM).

- Assinatura "José de Almada Negreiros, desenhador".

- Final da escrita de A Engomadeira (7/1), "novela vulgar lisboeta" publicada com "remake" em 1917.

- Escrita de "A Cena do Ódio" (14/5), texto destinado a Orpheu 3, publicado em versão muito reduzida e alterada em 1923 na Contemporânea e, na íntegra, em 1958, em Líricas Portuguesas. O poema apresenta a seguinte dedicatória: "A Álvaro de Campos, a dedicação intensa de todos os meus avatares" e a assinatura: "José de Almada Negreiros, poeta sensacionista e Narciso do Egipto".

- Polémica com Dantas, O Jornal (13/4); os atritos ter-se-iam iniciado em 1911 (19/1) quando Almada ilustra "A Caixa de Rapé", paródia ao soneto de Dantas "A Liga da Duquesa" e continuados por Pessoa em 1913 na revista Teatro.

- Escrita e performance, na Brasileira do Chiado, de Manifesto Anti-Dantas e por extenso..., publicação em 1916, cf. Apêndice II, IV) PROSA NÃO LITERÁRIA.

- Assinatura: "José de Almada Negreiros
Poeta d' Orpheu
Futurista
E
Tudo!"

- Nota de leitura: "Todos estes livros devem ser lidos pelo menos duas vezes pelos mais

inteligentes e daí para baixo é sempre a dobrar".

- Início da escrita de "As Quatro Manhãs", apenas concluída em 1935.

- (?) Escrita de quatro poemas, entre os quais "Chez Moi". Longo texto poético em português (145 versos), descritivo e cheio de observações quotidianas (J.A.França).

- Entrevista "O Suposto Crime de Orpheu" a O Jornal (3/4), com uma autocaricatura e um desenho.

- Participação na 3ª Exposição dos Humoristas Portugueses.

- Realização de um retrato de Fernando Pessoa, publicado em Atlântico, nº5 (1944).

- Convívio com Santa Rita Pintor.

- Início de uma actividade de performer que incluía todo o tipo de manifestações artísticas, de intervenções, como: saltar na Brasileira de mesa em mesa, vestir-se de azul claro, rapar o cabelo, pintar um cão de verde, passear com uma galinha pela trela no Chiado.

- Projecto de participação, com Santa Rita, Pacheco e Rui Coelho, num "grande congresso de

artistas e escritores da nova geração para protestar contra a modorra a que os velhos a obrigam", a realizar na Cervejaria Jansen.

- Preparação e realização do bailado "O Sonho da Rosa".

- Correspondência e convivência com Sonia Delaunay.

- Anúncio de "Ballet Véronese et Bleu", de parceria com Sonia Delaunay.

1916 - Escrita e publicação de Manifesto à Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso,tábua bibliográfica e a mesma nota de leitura surgida no Manifesto Anti-Dantas....

- Escrita de Saltimbancos - Contrastes Simultâneos, dedicado a Santa Rita e publicado em 1917 em Portugal Futurista.

- Escrita de Mima Fataxa-Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino (18/3); O projecto é anterior a esta data, uma vez que este título surge na tábua do Manifesto da Exposição.... Trata-se de um "remake"-desconstrução de um friso, fortemente marcado pela convivência com Sonia Delaunay que encarna, para o jovem Almada, o protótipo da

mulher moderna e à qual ele confere o estatuto de mestre. Dedicatória: "A ti para que não julgues que a dedico a outra", publicada, em 1917, em Portugal Futurista, este fragmento será retomado na publicação da "Histoire du Portugal par Coeur" na Contemporânea.

- Escrita de "Litoral", poema dedicado a Amadeo de Souza-Cardoso. A data da escrita e a assinatura estão incorporadas na sequência final do texto: "Esteve aqui a Rosa Maria no dia 7 de Maio de 1916 com o poeta futurista José de Almada Negreiros". Este mesmo texto será publicado com "remake" na Contemporânea.

- Anúncio de K4, O Quadrado Azul e "Mulher Eléctrica Superlativo de ELLA, ELLA, ELLA", texto desaparecido.

- Colaboração na página futurista de O Heraldo de Faro, com "Litoral".

- Continuação da convivência e correspondência com o casal Delaunay, projecto de bailados e poemas de parceria com Sonia.

- Correspondência com Amadeo e Eduardo Viana.

- Colaboração na Ideia Nacional, graficamente, nomeadamente com uma capa que fez escândalo, com um encómio a Sonia Delaunay e resposta a um

inquérito.

- Fundação, com Santa Rita, do "Comité Futurista de Lisboa".

- Preparação do bailado Lenda de Ignez, a Linda que não soube que foi Rainha (Prólogo e 3 Actos) e "A História da Carochinha" (bailado infantil, 1 Acto). O argumento do primeiro foi lido publicamente em 1916 e executado em 1918.

- Exposição na Galeria das Artes, com dois quadros, "Uma Inglesa na Praia" e "Cena num Túnel". Este último era constituído por um rectângulo negro.

- Colaboração gráfica em Atlântida, com desenhos estilizados de teor simbolista.

- Interesse pelo "Ecce Homo".

1917 - Traduz "Manifesto Futurista da Luxúria" de Valentine de Saint Point.

- "Conferência Futurista", happening; Almada protagonista, performance de vários manifestos, entre os quais "Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX", "Manifesto Futurista da Luxúria", "Music Hall" e "Tuons le Clair de Lune".

- Entrevista "A Ideia Futurista na Ribalta", A Capital (20/4).

- Colaboração na preparação de Portugal Futurista.

- Interesse pelo políptico, entrevistas sobre o assunto.

- Escrita de "Os Ballets Russos em Lisboa", texto assinado por Pacheco, R.Coelho e "José de Almada Negreiros, poeta e pintor".

- Contacto com os "Ballets Russos".

- Anuncia-se a próxima saída de Orpheu 3.

- Publicação de Portugal Futurista, com a seguinte colaboração: "Mima Fataxa...", poema (segundo C.A.M., novela), "Ultimatum...", manifesto, Saltimbancos, prosa, "Os Ballets Russos em Lisboa", manifesto acrescido de uma tábua bibliográfica exclusiva à actividade do bailado (cf. Apêndice III).

- Publicação, em edição do autor, de "A Engomadeira", apresentando uma dedicatória a José Pacheco. Nela constam igualmente uma carta-prefácio dirigida ao mesmo, onde se faz referência a Sá Carneiro, Almada e José Pacheco como membros de uma elite, uma assinatura "José

de Almada Negreiros, pintor" e uma tábua bibliográfica, onde Sonia Delaunay é dada como mestre do jovem Almada.

- Publicação, em livro e em edição do autor, de K4,..., "poesia terminus diz-se aqui o segredo do génio intransmissível" com datação dupla "Lisboa 1917, Europa modelo 1920", embora provavelmente escrito em 1916. Desta data é igualmente o quadro de Viana homónimo. Apresenta a dedicatória:

"a Amadeo de Souza Cardoso,
Substantivo ímpar número 1
O detentor da apologia masculina
O que me possui em tatuagem azul na sensibilidade
O Amante preferido da luxúria e do vício
(vide génio pintor)".

Segue-se ainda uma tábua bibliográfica que copia integralmente a do "Manifesto à Exposição...", acrescentando-lhe o título "A Mulher Eléctrica...". A elas se junta a nota de leitura já mencionada aquando da referência ao Manifesto Anti-Dantas... e a seguinte: "Nota: Esta obra foi lida pela primeira vez a Fernando Pessoa e a Santa-Rita Pintor, da intelectualidade portuguesa", fazendo-se referência expressa à existência de uma elite.

- Carta a A Capital, "A Ideia Futurista na Ribalta".

1918 - Escrita de pequenos "poemas gráficos em francês, commandements ou programas de acção futurista" (J.A.França).

- Argumento e coreografia de bailados: "A Princesa dos Sapatos de Ferro", "O Jardim de Pierrette", "O Bailado do Encantamento". Também relativamente a este ponto não há coincidência entre as várias fontes.

- O argumento de "O Jardim de Pierrette" foi publicado em folheto e distribuído aquando da realização do bailado.

- Pacto com Amadeo e Santa Rita face ao "Ecce Homo".

1919 - Viagem a Paris, bailarino de cabaret e empregado numa fábrica de velas.

- Anúncio da conferência "La Révolution Individuelle", cujo episódio nº2, "O Dinheiro", é o único vestígio publicado, em 1922, na Contemporânea, apresentando como data de escrita 1919.

- Escrita de Antes de Começar ("lever du rideau"), representado em 1949; "Os Ingleses

fumam Cachimbo", B.J.Soares fala na publicação deste texto nesta data, omitindo, porém, o local; "Mon Oreiller"; "Celle qui n'a jamais fait l'Américan" (sic), segundo J.A.França esta sequência textual é a dedicatória de uma ode, contudo o volume primeiro das Obras Completas da INCM dá a este segmento o estatuto de título; e, "Histoire du Portugal par Coeur", 2 versões, uma em prosa, outra em verso.

- (?) Escrita de "Uma novela da minha vida Pa-ta-poum-Recordação de Paris III Capítulo". As sequências textuais acabadas de transcrever surgem, respectivamente, nas páginas da esquerda e da direita de um livro. Texto em prosa que apresenta esta data,mas provavelmente escrito mais tarde e publicado, em 1926, num jornal, Domingo Ilustrado (8/8). O título genérico da página é "Novela de Aventuras Completa". Os outros 2 capítulos desapareceram.

- Gestação de "A Invenção do Dia Claro" (J.A.França).

- Desenha um auto-retrato, publicado, na Contemporânea, em 1922.

- Numerosa produção gráfica, passando a assinar os desenhos alongando a haste do d.

1920 - Redacção e ilustração do jornal manuscrito A Parva (em latim), onde transcreve duas versões da "Histoire du Portugal par Coeur".

- Escrita de "La Lettre", poema inserido em A Parva (em latim) nºs 1 e 2.

- Anúncio da conferência "A Invenção do Dia Claro".

- Exposição individual.

- Desenho "A Mulher e o Galgo".

- Interpretação do protagonista no filme "O Condenado".

1921 - Conferência e publicação, em livro, de A Invenção do Dia Claro com um desenho e uma tábua bibliográfica.

- Publicação de "A Flor", fragmento de A Invenção..., com um desenho, na Ilustração Portuguesa (10/12), anunciando a saída do livro "A Invenção...".

- Escrita de "O Menino de Olhos de Gigante", poema longo (355 versos), publicado em fragmento, "oitava composição da primeira parte", no Diário de Lisboa e na Contemporânea, sob o título "A Noite Rimada".

Segundo J.A.França, é provável que a publicação nas Obras Completas não dê conta da totalidade do poema.

- Escrita "As Três Conversas da Fonte com o Luar", publicado em Obras Completas.

- Escrita e publicação de "O Kagado" em A.B.C., nº51.

- Colaboração regular, com texto e desenhos, no Diário de Lisboa: "Charlie Chaplin", "O que se passou numa Sala Encarnada", "O Homem que não sabe escrever", "Um Futurista dirige-se a uma Senhora", "Adão e Eva", "O Chá das Cinco", "O Livro" (fragmento de A Invenção...), "Uma Reunião...", "A Reunião...".

- Participação no Comício dos Jovens Artistas, no Chiado Terrasse.

- Carta e entrevista sobre a participação no comício do Chiado Terrasse.

- Discurso na homenagem a João Vaz.

- A partir desta data, todas as publicações têm uma componente gráfica.

1922 - Continuação da colaboração no Diário de Lisboa: "O Diamante".

- Colaboração literária e gráfica na Contemporânea:

Nº1 - Capa, "Histoire du Portugal par Coeur", "remake": transmodalização, adição de uma dedicatória, textos introdutórios, de um fragmento em português e de desenhos; "Litoral", "remake": excisões, alterações de ordem, auto-retrato.

Nº2 - Capa, "Rondel do Alentejo", "remake": excisões de dois fragmentos, alterações e desenho; "O Dinheiro".

Nº3 - "A Noite Rimada" e quadra sobre a noite de S.João, acompanhada de desenhos; desenhos: "O Raid", "Um Nu", "A Mulher e o Galgo", "O Boxe", "Natureza Morta".

Nº4 - Cartaz publicitário e dois desenhos.

Nº5 - Capa.

Nº6 - Desenho.

- Happening - Leitura da "Histoire du Portugal par Coeur", "de smoking e barrete de campino no final de um banquete" (J.A.França).

- Produção no âmbito publicitário, vinhetas e cartazes.

1923 - Escrita e publicação de "A minha Dedicatória a Vera Sergine" em De Teatro.

- Continuação da colaboração regular no Diário de Lisboa: "Um Artista...", "O Lawn Tennis", "Banhos de Mar", "Nenette...", "A Morte do Pintor".

- Continuação da colaboração na Contemporânea:

Nº7 - "A Cena do Ódio", "remake": excisão e alterações; desenho.

Nº8 - "Terán".

Nº9 - Capa e desenho.

- Entrevista à Revista Portuguesa, anuncia "uma série de conferências sobre a revolução individual".

- Anúncio da peça teatral "Os Outros", 3 Actos, texto desaparecido.

- Participação na Exposição dos Cinco Independentes.

- Prémio num concurso para um cartaz publicitário.

- Desenhos publicados posteriormente na Athena.

1924 - Escrita e publicação de "Pierrot e Arlequim"

com desenhos, na Athena, e, em volume, na Portugália, acrescido de comentários: "Teatro" e "Anjo da Guarda".

- Anúncio de "Portugal", peça de teatro em 3 Actos, da qual existem fragmentos de duas versões. Os documentos evidenciam a existência de um "remake", onde há excisões, recombinatória, alterações. O texto está escrito em português e em francês.

- Colaboração na Athena: "Pierrot e Arlequim" e desenhos.

- Continuação da colaboração no Diário de Lisboa: "A Gyncana de Automóveis na Parada de Cascais", "Arte Modernista", "A Paixão dos Portugueses...", "Jardins, Flores e Crianças", "Nós todos e cada um de nós".

- Continuação da colaboração na Contemporânea:

Nº10 - Desenho.

- Desenho de vários Pierrots e Arlequins.

1925 - Escrita de Nome de Guerra, romance.

- Continuação da colaboração no Diário de Lisboa: "Alegria e Tristeza", "L'Argentinita...", "O Pintor...", "Almada

repele...", "Uma Carta...", "Foi preso...", "Almada responde a Rui Coelho".

- Continuação da colaboração na Contemporânea:

- Suplemento nº1 - Desenho.

- Participação no Salão de Outono.

- Execução das telas para a Brasileira do Chiado.

- Anúncio, pela Companhia de Teatro Novo, "da próxima representação de Portugal", nunca efectuada.

1926 - Escrita de "A Varina", poema, publicado em Obras Completas.

- Publicação de "Desgraçador", "Primeiro Esboço do III Capítulo do novo Romance de José de Almada Negreiros", na Contemporânea.

- Colaboração no Sempre Fixe, gráfica e humorística, e no Petiz Jornal, com três contos ilustrados em banda desenhada: "Era uma vez", "O Sonho de Pechalim", "A Menina Serpente". Apenas o primeiro está escrito na íntegra. O segundo, do qual Almada apenas escreveu alguns fragmentos, destinava-se a um concurso em que os participantes escreveriam

as legendas dos desenhos. O terceiro está inacabado.

- Conferência e publicação de "Modernismo", in Folha do Sado.

- Continuação da colaboração na Contemporânea, com um auto-retrato.

- Colaboração na Presença, com dois auto-retratos, onde se inscreve um texto alusivo ao ver.

- Participação no 2º Salão de Outono.

- Execução de um quadro para o Bristol.

- Estudo dos painéis.

- Anúncio da descoberta da perspectiva dos ladrilhos no políptico de S. Vicente de Fora.

- Polémica em torno dos painéis.

- Projecto de um texto teatral sobre a unidade.

1927 - Viagem a Madrid.

- Escrita de "O Desenho", publicado na Ideia Nacional.

- Escrita e publicação de "Carta de Sevilha", Diário de Lisboa.

- Publicação de dois artigos relacionados com o Salão de Outono, na Folha do Sado.

- Exposição na Union Ibero-Americana.

- Colaboração em La Gaceta Literaria.

- Continuação da colaboração na Presença.

- Continuação da colaboração no Sempre Fixe.

1928 - Escrita de Deseja-se Mulher, teatro, publicação em 1959.

- Escrita da quadra:

"É fado nosso
É nacional
Não há portugueses
Há Portugal",

posteriormente inserido no poema "Luís, o poeta...".

- Colaboração gráfica em Ilustração e Almanaque Bertrand.

- Colaboração em El Sol, A.B.C., Blanco y Negro, La Farsa, Nuevo Mundo, Revista de Ocidente.

- Desenho de um auto-retrato.

- Descoberta da relação 9/10.

- Realização da "Ciudad Magica Portuguesa" em várias feiras espanholas.

- Prémio de concurso de cartazes para a exposição portuguesa na Feira de Sevilha.

1928/29 - Escrita de S.O.S., publicação de um fragmento (2ºActo), em Sudoeste (1935).
Deseja-se Mulher e S.O.S. compõem a Tragédia da Unidade. Este texto era originariamente escrito em espanhol, com o título El Uno, Tragedia de la Unidad o Tragedia Documental de la Colectividad y del Individuo.

1929 - Tábua bibliográfica na Presença que reproduz a de A Engomadeira e lhe acrescenta a colaboração na Contemporânea e na Athena.

- Decoração dos murais do Cine S. Carlos e do Teatro Munhoz Seca e de casas particulares.

1930 - Participação no Salão dos Independentes, com depoimento no catálogo e republicação de "Rondel do Alentejo".

- Desenho, autocaricatura.

1931 - Escrita de "Luís, o poeta...", publicação em

Obras Completas.

- Escrita e publicação de "Direcção Única", publicação em 1932.

- Publicação de "A Ocasião faz o Ladrão" em Ilustração (16/1).

1932 - Escrita de O Público em Cena, publicação em 1949.

- Entrevista anunciando a conferência "Direcção Única", Diário de Lisboa (7/6).

- Conferência, em Lisboa e em Coimbra, e publicação de "Direcção Única".

- Continuação da colaboração no Diário de Lisboa.

- Polémica em torno do Futurismo: "Um Ponto no i do Futurismo", "Outro Ponto no i do Futurismo", "Uma Carta em Resposta", "Outra Carta". Almada assina "pelos futuristas portugueses".

- Desenho sobre Oliveira Salazar.

- Publicação de um desenho em Revolução.

- Publicação de um cartaz em Presença.

- Participação no Salão de Inverno.

- Publicação de "Sobre o Salão de Inverno".

1933 - Publicação de "Manha e Falso Prestígio", Diário de Lisboa.

- Conferência "Arte e Artistas" ou "Techné, a Cabeça da Colectividade", publicação em Obras Completas.

- Entrevista a Revolução sobre "Techné...", com transcrição de um fragmento.

- Entrevista "O Monumento ao Infante em Sagres...", Diário de Lisboa.

- Produção gráfica.

1934 - Escrita e conferência de "Cuidado com a Pintura", publicação nas Obras Completas.

- Escrita de "Os Pioneiros", publicação em Obras Completas.

- Escrita de "S.O.S., Belas Artes", publicação em Vida Contemporânea (1944).

- (?) Escrita de "A Torre de Marfim não é de Cristal".

- Intervenção na homenagem a Pardal Monteiro, "Duas Palavras de um Colaborador", publicação em Obras Completas.

- Produção gráfica.

1935 - Escrita de "O Poeta Português Fernando Pessoa", publicação no Diário de Lisboa, na antologia Almas e Estrelas, com "remake", e em Obras Completas.

- Escrita de "Ode a Fernando Pessoa", publicação em Obras Completas.

- Publicação de Sudoeste, cujos dois primeiros números tinham como subtítulo "Cadernos de Almada Negreiros", e o terceiro, "Revista Portuguesa", constituindo uma homenagem à geração de Orpheu. Estava ainda previsto um quarto de Sudoeste. Nesta publicação figuram ensaios, textos de intervenção, o 2º acto de S.O.S. e "As Quatro Manhãs".
Do quarto número fariam parte "Fundadores da Idade Nova", "A Telefonia e o Teatro", e os poemas "O Menino de Olhos de Gigante" e "A Varina".

- Publicação de um fragmento de Deseja-se Mulher em Presença.

- Publicação de "O Cheiro a Bafio e várias Singularidades" no Diário de Lisboa.

- Publicação de "Do Cheiro a Bafio e outras

Singularidades" no Diário de Lisboa.

- Publicação de "Os Artistas, Raridades de Excepção e outras Palavras de alto e bom Som" no Diário de Lisboa.

- Conferência radiofundida "Fundadores da Idade Nova", publicação em Revolução, 16/1/36, e em Obras Completas.

- Polémica com Dutra Faria, Diário de Lisboa.

- Escrita e publicação de "Um Aniversário Orpheu", Diário de Lisboa.

- Execução de "Maternidade".

- Desenho de Fernando Pessoa, publicação em Cultura Portuguesa, nº1.

1936 - Escrita e conferência de "Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras dfa Esperteza Saloia", publicação em Revista de Portugal (1939).

- Conferência e publicação de "Fundadores da Idade Nova" em Revelação, nºs 2 e 3.

- Participação no Salão dos Artistas Modernos e Independentes.

- Caricatura de Fernando Pessoa, publicação em

Presença.

1937 - Escrita e publicação do poema "Encontro" e de um desenho com o mesmo título no Diário de Lisboa.

- Publicação do poema "A Torre de Marfim não é de Cristal", no Diário de Lisboa. Esta publicação, bem como as Obras Completas dão como data de escrita deste texto 1937, embora Brito Soares aponte 1934.

- Anúncio do livro de poemas "Mais vale a Vida do que a Existência", nunca publicado.

1938 - Conferência e publicação de "Desenhos Animados, Realidade Imaginada".

- Publicação de "O Tio", capítulo de Nome de Guerra, Revista de Portugal, nº6. Nela consta também um desenho.

- Publicação, com "remake", de Nome de Guerra.

- Anúncio de "Antecipações ao meu Livro Póstumo", "onde se relata sem rodeios a maneira como fui tratado por cada pessoa que conheci. Em fascículos para juntar depois por ordem alfabética", nunca publicado.

- Abundante produção gráfica, desenhos e

ilustrações, retrato de Sarah Affonso publicado em Atlântico, nº1 (1942); inicia uma série de nus.

- Mosaicos, pinturas e vitrais para a Igreja de N.S. de Fátima.

- Carta publicada no Diário de Lisboa, recusando o convite de Eugénio d'Ors para participar na Bienal de Veneza integrando o pavilhão espanhol.

1939 - Publicação de "Elogio da Ingenuidade...", Revista de Portugal, nº6.

- Depoimento em resposta a um inquérito de O Diabo: "Acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna".

- Pintura de "A Sesta".

- Início da execução dos frescos para o Diário de Notícias.

1940 - Execução de frescos para os Correios de Aveiro.

- Decorações na "Exposição do Mundo Português".

1941 - Escrita e publicação de "Momento de Poesia", in Cadernos de Poesia.

- Publicação de "Aveiro, Primeiras Impressões" em Panorama, nº1.

- Escrita e publicação de "O Grupo de O Leão e Os Vencidos da Vida" no Diário de Lisboa.

- Exposição individual "30 Anos de Desenho".

- Participação na 6ª Exposição de Arte Moderna.

1942 - Escrita e publicação de "Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta", em Atlântico nº2.

- Publicação de uma carta na Seara Nova contra Casais Monteiro.

- Palestra radiofundida da série "Renovação do Gosto", publicação em Obras Completas.

- Participação na 7ª Exposição de Arte Moderna, onde lhe é atribuído o Prémio Columbano.

1943 - Anúncio de Ver.

- Entrevista "Como vivem e trabalham os nossos Artistas", Diário de Notícias.

- Entrevista "Almada e a Nau Catrineta que tem muito que contar", Diário de Lisboa.

- Estudo para os frescos da Gare Marítima de Alcântara.

1944 - Prefácio e ilustração de Um Homem de Barbas de Manuel de Lima.

- Publicação de "S.O.S. Belas Artes" em Vida Contemporânea, nº1.

- Conferência "Descobri a Personalidade de Homero".

- Entrevista sobre "Descobri a Personalidade de Homero" no Jornal de Notícias.

- Publicação do retrato de Fernando Pessoa em Atlântico, nº5.

- Realização de cenários e figurinos para Dulcineia ou a última Aventura de D. Quixote.

1945 - Entrevista "Como vivem e trabalham..." ao Diário de Notícias.

- Participação na 10ª Exposição de Arte Moderna.

- Execução dos frescos da Gare Marítima de Alcântara.

1946 - Animação do debate "A Posição do Artista na Sociedade", publicação em 1951 em Cidade Nova.

- Entrevista "Almada, Talento multiforme em

permanente Actividade" ao Diário de Lisboa.

- Participação na "1ª Exposição de Arte Moderna, de Desenho Aguarela, Gouache e Pastel", Prémio Domingos Sequeira.

- Início dos estudos para os frescos da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos.

1947 - Desenho de um cartão para uma tapeçaria, publicação em Cultura Portuguesa, nº1 (1981).

1948 - Publicação de Mito - Alegoria - Símbolo Monólogo autodidacta para a Oficina da Pintura (fragmento de Ver).

- Publicação de "O Pintor no Teatro".

- Final da execução dos frescos da Gare Marítima.

1949 - Escrita de Aquela Noite e de O Mito de Psique (fragmento), peças de teatro.

- Entrevista ao Diário de Lisboa.

- Primeira representação de Antes de Começar.

1950 - Publicação de "Heráclito chora, Demócrito ri" em Cidade Nova, nº2 (2ª série).

- Publicação de A Chave diz: Faltam duas Tábuas e meia de Pintura no todo da Obra de Nuno Gonçalves - O Pintor português que pintou o Altar de S. Vicente na Sé de Lisboa; tábua bibliográfica referente à mesma temática.

- Realização de três palestras "Theleon e a Arte Abstracta" na BBC de Londres.

- Desenho de um selo para o Ultramar.

1951 - Final da escrita de "Presença".

1952 - Publicação de "Presença" em Bicórnio.

- Entrevista "Diga-nos a Verdade" ao Diário de Lisboa.

- Exposição individual na Galeria de Março.

- Catálogo da 1ª Exposição da Galeria de Março.

1954 - Pintura de retrato de Fernando Pessoa (I).

1955 - Conferência sobre o políptico de S. Vicente de Fora, na Faculdade de Ciências de Lisboa.

- Entrevista "Almada há 40 Anos ensina Arte Moderna".

1956 - Conferência na inauguração da exposição de

Nuno Siqueira.

- Publicação de Antes de Começar.

- Segunda representação de Antes de Começar.

- Segunda edição de Nome de Guerra.

1957 - Participação na 1ª Exposição da Fundação Gulbenkian, Prémio Hors Concours.

- Proposta de uma composição total para o políptico de Nuno Gonçalves.

- Encomenda para a decoração das fachadas da Cidade Universitária.

1958 - Publicação integral de "A Cena do Ódio", juntamente com "Rondel do Alentejo", "Confidências", "A Flor", "Litoral", "De 1 a 65" em Líricas Portuguesas. Esta selecção constitui o primeiro corpus lírico da obra de Almada.

- Conferência sobre quadros expostos na Gulbenkian.

- Entrevista "Os Painéis chamados da escola de Nuno Gonçalves destinavam-se ao Mosteiro da Batalha" ao Diário de Lisboa.

- Cartões de tapeçarias para a exposição de

Lausanne.

1959 - Apresentação da exposição retrospectiva de Amadeo de Souza Cardoso.

- Colaboração do catálogo da exposição retrospectiva de Amadeo.

- Publicação de Deseja-se Mulher.

- Publicação de "De 1 a 65", no Diário Ilustrado.

- Cartões de tapeçarias para o Hotel Ritz.

- Prémio Nacional das Artes do S.N.I..

- Participação no abaixo-assinado em protesto da nomeação de Eduardo Malta para director do Museu de Arte Contemporânea.

1960 - Publicação de uma série de 9 entrevistas sobre a reconstituição do políptico no Diário de Notícias.

- Entrevista "Os Portugueses tiveram uma Cultura essencialmente visual que hoje não existe" ao Diário de Lisboa.

- Anúncio de Cinematografias Geométricas da Relação 9/10 sem Texto - sem Enigma - sem Cálculo - sem Opinião, texto nunca publicado.

1961 - Final da decoração da Cidade Universitária.

1962 - Conferência "Poesia é Criação".

- Publicação de "Poesia e Criação".

- Entrevista "Os quinze Painéis..." ao Diário de Lisboa.

1963 - Participação num recital de poesia, com a leitura de Aqui Cáucaso. C.A.M. classifica erroneamente o texto como poema.

- Entrevista "Almada fala-nos..." ao Diário de Lisboa.

- Representação de Deseja-se Mulher e Antes de Começar.

- Exposição retrospectiva.

- Execução e edição de Dez primeiras Gravuras riscadas em Vidros acrílicos.

1964 - Retrato de Fernando Pessoa (II).

1965 - Escrita de Galileu, Leonardo e Eu, teatro, publicação em Obras Completas.

- (?) Escrita de Aqui Cáucaso, publicado em Obras Completas.

- Escrita e publicação de Orpheu 1915-1965.

- Cenários e figurinos para Auto da Alma.

- Nomeação como procurador à Câmara Corporativa.

1966 - Prefácio a Almas e Estrelas de Fernando Pessoa.

- Conferência sobre Bernardo Marques.

- Comunicação "De Português a Português", no acto da entrega do Prémio Diário de Notícias.

- Membro honorário da Academia de Belas Artes.

- Condecoração Grande Oficialato da Ordem de Santiago da Espada.

1968/69 - Execução de Começar.

1969 - Conferência sobre Amadeo de Souza Cardoso em Amarante.

- Participação num exercício de comunicação poética.

- Participação na sessão inaugural do "Zip Zip".

- Entrevista "Alma até Almada" ao Diário de

Lisboa.

- Entrevista "Almada Nome de Guerra" ao Diário de Lisboa.

- Decoração a fresco de duas paredes na Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra.

- Projecto de tese sobre o número, a apresentar na Sorbonne.

1970 - Morte de Almada.

- Início da edição das Obras Completas de Almada pela Editorial Estampa:

Vol. I - Contos e Novelas

Vol. II- Romance

Vol. III - Teatro

1971 Vol. IV - Poesia

1972 Vol. V - Ensaios

Vol. UI - Textos de Intervenção

1985 - Início da reedição das Obras Completas pela INCM, ainda em curso:

Vol. I - Poesia

1986 - Publicação A Engomadeira pelas Edições Rolim.

1987 Obras Completas, (INCM) Vol. II - Romance

1988 Vol. III - Crónicas do "Diário de Lisboa"

1989 Vol. IV - Contos e Novelas

1990 - Segunda edição do Vol. I.

APÊNDICE II

O confronto das várias fontes bibliográficas (meta e paratextuais) permite traçar os seguintes quadros sobre a totalidade da produção de Almada.

I) P O E S I A	a	b	c	d	e	f
"Rondel do Alentejo"	18/22	22	13/22	13/22	13/22	15
"A Cena do Ódio"	15/22,58	15/22,58	15/23	15/23,58	15/22,58	-
"Litoral" (1)	16/16	17?	16/16	16/16	16/16	-
"Litoral" (2)	-	-	-	-	-	-
"Mima Fataxa"	16/17	17?	16/17	16/17	16/17	-
"Frisos"	12/15	-	15	-	15	-
"Os Ingleses fumam..."	-	-	19/71	-	-	-
"Mon Oreiller"	-	-	19/71	-	-	-
"Celle qui n'a jamais..."	-	-	-	-	-	-
"Histoire du Portugal..."	19/22	19/22	19/22	19/22	19/22	-
"La Lettre"	-	-	-	-	-	-
"O Menino de Olhos..."	21/22	/22	21/22	21/22	21/22	-
"A Noite Rimada"	-	-	21/22	-	-	-
"As três Conversas..."	-	-	21/26,70	-	20?/21	-
"A Invenção do Dia Claro"	18/21	21/21	21/70	20?/21	-	-
"A Varina"	-	-	26/70	-	-	-
"Luís, o Poeta..."	-	-	31/70	-	-	-
"As Quatro Manhãs"	-	-	15-35/35	15-35/35	15-35/35	-
"Encontro"	-	-	/37	-	37/37	37/37
"A Torre de Marfim..."	-	-	/37	-	-	-
"Momento de Poesia"	39/42	-	41/42	-	-	-

	a	b	c	d	e	f
"Presença"	21/51,52	52	21/51,52	21-51/52	-	-
"De 1 a 65"	-	-	/59	-	-	-
"Descrição..."	-	-	-	-	-	-
"Homem Transportando..."	-	-	-	-	-	-
"Itinerário..."	-	-	-	-	-	-
"A Sombra...	-	-	-	-	-	-
"Esperança"	-	-	-	-	-	-
"Panorama"	-	-	-	-	-	-
"Entretanto..."	-	-	-	-	-	-
"Rosa dos Ventos" (1)	-	-	-	-	-	-
"Rosa dos Ventos" (2)	-	-	-	-	-	-
"Crepúsculo..."	-	-	-	-	-	-
"A Flor..."	-	-	-	-	-	-
"Ode a Fernando Pessoa"	-	-	-	-	-	-
"A um Poeta que Morreu"	-	-	-	-	35/71	-
"Contos Pequeníssimos"	-	-	-	-	-	-
"El Cazador"	-	-	-	-	-	-
"O Caçador"	-	-	-	-	-	-
"Cabaret"	-	-	-	-	-	-
"Coimbra"	-	-	-	-	-	-
"A Sociedade está Podre"	-	-	-	-	-	-
"25+1"	-	-	-	-	-	-
"Volto à Leviandade"	-	-	-	-	-	-
"Reconhecimento..."	-	-	-	-	-	-
"Apaga, apaga"	-	-	-	-	-	-
"As Cinco Canções..."	-	-	-	-	-	-
"Aqui Portugal"	-	-	-	-	-	-

LEGENDA:

a = Maria do Carmo Gonçalves Pereira
b = Maria Manuela Ferraz
c = Duílio Colombini
d = José Augusto França
e = Catálogo da Fundação C. Gulbenkian
f = Ellen Sapega
g = Obras Completas, Estampa
h = Obras Completas, INCM

a, b, c, d, f - Fontes metatextuais
e, g, h - Fontes paratextuais

Datas:

A primeira data, à esquerda, diz respeito à escrita; quando se encontram duas datas unidas por um hífen, significa que o texto foi escrito entre essas mesmas datas.

A data da direita diz respeito à publicação; a presença de uma vírgula indica uma outra publicação.

II) PROSA LITERÁRIA	a	b	c	d	e	f
A Engomadeira	17?/17	15/17	15/17	15/17	15/17	15-17 /17
"Saltimbancos"	16/17	16/17	16/17	16/17	16/17	16/17
K4, o Quadrado Azul	17/17	17/17	17/17	17/17	/17	17/17
"O Jardim de Pierrette"	-	18?/18	-	12/18	18/18	-
"O Dinheiro"	19/22	?/22	19/22	-	-	/22
"Patapoum"	-	-	-	-	-	19/26
"Parva" (nºs 1,2,3)	-	-	-	20	20	-
"O Cágado"	-	-	21/21	-	-	21/21
"O Homem que não..."	-	-	-	-	-	21/21
"O Chá das 5"	-	-	-	-	-	21/21
"Conferência nº 1"	-	-	-	-	-	20/21

	a	b	c	d	e	
"O Livro"	-	-	-	-	-	21
"Uma Visão do..."	-	-	-	-	-	21
"O Diamante"	22/22	22/22	-	-	-	22?
"A Galinha Preta..."	-	-	-	-	-	22
"Banhos de Mar"	-	-	-	-	-	23
"O Homem que se Procura"	-	-	-	-	-	24
"Nós todos..."	-	-	-	-	-	24
"Teatro"	-	-	-	-	-	24
"Alegria e Tristeza"	-	-	-	-	-	25
Nome de Guerra	25/38,56	25-38/56	25-38	25/38,56	25/38	25-38,56
"Desgraçador"	-	-	-	-	/26	-
"O Tio"	-	-	-	-	/38	-

NOTA:

Esta listagem foi obtida através
da combinatória das duas edições
de Obras Completas existentes
e das bibliografias.

Estampa -
vol.I (Contos e Novelas)
vol.II (Romance)

INCM -
vol. II ("Nome de Guerra")
vol. III ("Crónicas do Diário de Lisboa")
vol.IV (Contos e Novelas)

III) T E A T R O	a	b	c	d	e	g
O Moinho	-	11	11?12?13?	12?	-	-
23, 3º Andar	-	12	11?14?	-	-	-
Os Outros	-	23	14?23?	23?	-	-
Antes de Começar	17?/19	/19	19/56	19/49	19/49	-
Pierrot e Arlequim	22/22	24/24	24	24/24	24/24	24
Portugal	-	24	24	24?	-	-
Deseja-se Mulher	28/59	28/59	28/59	28/59	28/59	28
S.O.S.	28/35	29/35	28?29?/35	28-29/35	28-29/35	28-29
O Público em Cena	-	32/32	32/46,71	-	31/71	31
Naquela Noite	-	-	49/71	-	49/71	49
O Mito de Psique	-	-	49/71	-	49/71	49
Galileu, Leonardo e Eu	-	-	65/71	-	65/71	65
Aqui Cáucaso	-	-	65-66/71	-	63-65/71	-

NOTAS:

As três primeiras obras são consideradas perdidas documentalmente, existindo contudo ao nível do conceptual.
Portugal" é um texto existente enquanto fragmento.

IV) PROSA NÃO LIT. (Especulação/Intervenção)	a	c	d	e	g
Manifesto Anti-Dantas...	-	-	-	-	15/15
"Manifesto à Exposição...	-	-	-	-	16/16
"Ultimatum Futurista..."	-	-	-	-	17/17
"Conferência Futurista"	-	-	-	-	17/17
"A Ideia Futurista..."	-	-	-	-	17/17
"Carta de Almada..."	-	-	-	-	17/17
"Comício dos Novos..."	-	-	-	-	21/21
"Carta de Almada..."	-	-	-	-	21/21
"Nós todos e cada um..."	24	42/42	-	-	24/24
"Teatro"	24	-	-	-	24/24
"Alegria e Tristeza"***	25	-	-	-	24/24
"Modernismo"	-	-	?/25	?/25	26/26,27
"O Desenho"	-	-	?/27	?/27	?/27
"Carta de Sevilha"	-	-	-	-	27/27
"Direcção Única"	32/32	32/32	32/32	31-32/32	31-32/32
"Um ponto no i do Fut."	-	-	-	-	32/32
"Outro ponto no i..."	-	-	-	-	32/32
"Cartaz"	-	-	-	-	32/32
"Arte e Artistas"	-	-	-	-	33/33
"Manha e falso prestígio"	-	-	-	-	33/33
"Tekné"	-	-	33/33	33/33	33/33
"Cuidado com a pintura"	-	-	-	34/34	34/34
"Os pioneiros"	-	-	-	34/34	34/34
"Homenagem a P.Monteiro"	-	-	-	-	?
"Vistas do SW"*	35?/35	35/35	35/35	35	35/35
"Portugal no mapa..."*	35?/35	35/35	35/35	35	35/35

	a	c	d	e	g
"As cinco unidades..."*	35?/35	35/35	35/35	35	35/35
"Civilização e cultura"*	35?/35	35/35	35/35	35	35/35
"Port. oferece-nos..."*	35?/35	35/35	35/35	35	35/35
"Arte e política"*	35?/35	35/35	35/35	35	35/35
"Prometeu-Ensaio..."*	35?/35	35/35	35/35	35	35/35
"Mística colectiva"*	35?/35	35/35	35/35	35	35/35
"O cinema é 1 coisa..."*	35?/35	35/35	35/35	35	35/35
"Encorajamento..."*	35?/35	35/35	35/35	35	35/35
"Um Aniversário Orpheu"	-	-	-	35/35	35/35
"O poeta português..."	-	-	-	35/35	35/35
"O cheiro a bafio"(1)	-	-	-	-	35/35
"O cheiro a bafio"(2)	-	-	-	-	35/35
"Mensagem estética"	-	-	-	-	35/35
"Fundadores da idade..."	-	-	-	-	35?/36
"Elogio da Ingenuidade...	-	36/36	36/36,39	36/36,39	36/36
"Desenhos animados..."	-	38/38	-	38/38	38/38
"Pref.ao livro q.poeta"	-	-	?/42	42/42	42/42
"Renovação do gosto"	-	-	-	-	42/42
"Pref. a 'Um homem'"	-	-	44/44	44/44	44/44
"Mito, Alegoria,..."**	-	48/48	48	?/48	?/48
"O pintor no teatro"	-	-	-	?/48	?/48
"Teleon"**	-	-	50/50?	?/50	?/50

	a	c	d	e	g
"A chave diz..."	-	-	50/50	?/50	?/50
"O políptico"	-	-	-	?/51	?/51
"Amadeo de S.Cardoso"	-	-	-	-	59/59
"Poesia é criação"	-	-	-	62/62	62/62
Orpheu 1915-1965	-	65/65	65/65	65/65	65/65
Ver	-	-	-	-	?/82

NOTAS:

* - Textos compilados na revista Sudoeste (nºs 1,2).
** - Fragmento de Ver , livro anunciado por Almada e publicado postumamente
*** - Textos publicados nas Crónicas do 'Diário de Lisboa' .

ÍNDICE

Introdução..... p. VII

Notas..... p. XVIII

I. DO OLHAR AO VER..... p. 1

1. Questões preliminares à compreensão dos processos de escrita literária de Almada... p. 3

1.1. Problemas basilares - Uma abordagem contextualizante incipiente..... p. 3

1.2. Errância, entropia e ordenações..... p. 23

1.3. Da literatura como performance..... p. 31

1.4. A pesquisa-construção da processualidade: simulacros e simulações..... p. 33

2. Questões liminares à delimitação da processualidade..... p. 39

2.1. Constatações e seu contributo: (Im)possibilia..... p. 39

2.1.a) Datação..... p. 42

2.1.a.1) Ausência..... p. 42

- de original..... p. 42

- no original..... p. 43

2.1.a.2) Incoerência..... p. 45

- A Engomadeira..... p. 45

- Pa-ta-Poum..... p. 47

- Nome de Guerra..... p. 48

2.1.a.3) Distância..... p. 50

- Escrita intermitente..... p. 53

- Multiplicidade de versões..... p. 53

- "Remake" com recontextualização..... p. 57

. Em livro..... p. 57

. Em revista..... p. 58

. Publicação de fragmentos por extracção..... p. 59

. Reescrita hipertextual de fragmentos..... p. 68

2.1.a.4) Recorrências: Intertextualidade, Hipertextualidade..... p. 69

- Citações..... p. 69

- Motivo..... p. 72

. Varina..... p. 73

. Homem artificial..... p. 73

- Personagem-tipo..... p. 73

. Mãe..... p. 74

. Cristo, Prometeu, Pierrot e Arlequim..... p. 74

- Configurações temáticas..... p. 76

. Luz..... p. 76

. Afectividade..... p. 76

. Infância..... p. 77

2.1.a.5) Mutações na discursividade..... p. 79

2.1.a.6) Processos construtivos nucleares..... p. 81

- Ficção do Eu..... p. 81

- Ficção da Pátria..... p. 83

- Mítico..... p. 84

2.1.b) Disparidade numérica..... p. 96

2.1.b.1) Genericidade..... p. 96

2.1.b.2) Impossível delimitação..... p. 103

- Paratextualidade..... p. 103

- Retracção..... p. 104

- Variabilidade das edições..... p. 105

2.1.b.3) Performance e mass media; Intervenção, colaboração..... p. 106

- Jornais..... p. 110

- Revistas..... p. 110

2.1.c) Mutabilidade articulatória..... p. 111

3. Nos labirintos..... p. 116

3.1. Cronos; sequência histórico-literária.... p. 117

3.1.1. Primeiro momento..... p. 117

- "Frisos"..... p. 124

- A Engomadeira..... p. 126

- "A Cena do Ódio"..... p. 129

- "Litoral" e "Mima Fataxa"..... p. 130

- "Saltimbancos"..... p. 132

- K4..... p. 133

3.1.2. Segundo momento..... p. 134

- A Invenção..... p. 135

3.1.3. Terceiro momento..... p. 137

- Nome de Guerra..... p. 138

3.1.4. Quarto momento..... p. 141

3.1.4.a) 1939-45..... p. 141

3.1.4.b) 1946-70..... p. 141

3.2. Semiosis..... p. 143

3.2.1. Sinopse breve das classificações anteriores..... p. 153

- Dicotomia..... p. 153

- Tríade..... p. 156

3.2.2. Sistematizações..... p. 157

- Posturas do sujeito..... p. 160

- Variabilidade..... p. 162
. Performance; texto..... p. 163
. Excisão..... p. 163
3.2.3. Hipertextualidade..... p. 163
- Transestilização..... p. 163
- Transmodalização..... p. 164
3.2.4. Arquitextualidade..... p. 165
- Narrativo..... p. 166
- Dramático..... p. 171
- Lírico..... p. 174
- Gnómico..... p. 177
. Combate..... p. 177
. Ensaio..... p. 177
. Especulação..... p. 178
3.3. O fio de Ariana; o corpus..... p. 180
Notas..... p. 182

II. DO ORPHEU AO ORFISMO..... p. 188
1. Gestos de Diónisos; Metamorfoses..... p. 189
1.1. Orpheu..... p. 189
1.2. "A Cena do Ódio"..... p. 201
1.2.1. Do eu como sujeito poético..... p. 208
1.2.2. Do tu; de adversário a alocutário..... p. 230
- O tu, não-eu, adversário..... p. 232
- O tu-eu, alocutário..... p. 242
1.2.3. O canto..... p. 246
- O sujeito..... p. 253
- O alocutário..... p. 254

- A palavra..... p. 254

1.2.4. Hipertextualidade..... p. 257

1.3. Correspondências..... p. 260

Notas..... p. 280

2. Voz(es) do Poeta Menino; Princípio de Sabedoria..... p. 285

2.1. Circulação e circularidade..... p. 285

2.2. A Invenção..., disseminação e expansão... p. 300

2.2.1. Estruturação, sístole, diástole..... p. 319

2.2.2. Da metatextualidade..... p. 339

2.2.3. Da hipertextualidade..... p. 344

2.2.4. Do fragmento..... p. 347

2.2.5. "Mise en abime"..... p. 351

- Nível paratextual..... p. 352

- Nível textual..... p. 354

2.3. Con-Sequências..... p. 358

Notas..... p. 364

3. Contemplação do Poeta Ingénuo; Especulação..... p. 368

3.1. Bifurcações; convergências..... p. 368

Notas..... p. 430

III. DO POÉTICO COMO POÉTICA..... p. 434

Notas..... p. 480

Bibliografia..... p. 484

Apêndice I..... p. 539

Apêndice II..... p. 577