

- PESSOA, Fernando (2005). *Poesia 1902-1917*, edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria de Freitas, Manuela Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*, ed. de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PERLOFF, Marjorie (2003). *The Futurist Moment: Avant-garde, Avant-Guerre and the Language of Rupture, Chicago and London*. Chicago: Chicago U.P.
- Portugal Futurista* (s/d), 2ª ed. Fac-similada. Lisboa: Contexto Editora.
- POUND, Ezra (1970). *Gaudier-Brzesca – A Memoir*. New York: A New Directions Book.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2007). *Poemas*, Ed. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim (Biblioteca dos Editores Independentes).
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2010). *Verso e Prosa*, edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (1915). “A Batalha do Marne – Impressão de Aniversário”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, 20 de Dezembro, pp. 794-795.
- RIBEIRO, Aquilino (2014). *É a Guerra*, prefácio de Mário Cláudio. Lisboa: Bertrand Editores.
- SHAPIRO, Meyer (2013). *Modern Art (1937)*, trad. *La Nature de l'Art Abstrait*. Paris: Editions Allia.

“Lápis e linhas para desenhar uma flor de nome Almada”

ISABEL CRISTINA MATEUS

Universidade do Minho, Cehum

Há imagens que ficam tatuadas na nossa memória sem uma razão aparente. Na minha ficou, sem que tenha ainda descoberto a misteriosa razão, a imagem de um programa televisivo com o estranho nome de Zip Zip e de um homem não menos estranho de nome Almada Negreiros. Era eu criança, andava nos primeiros anos da escola, num tempo em que as crianças raramente viam televisão, ocupadas como estavam então as crianças a ser crianças, sem preocupações de atingirem o topo da excelência e dos *rankings* ou de virem a ser futuros empresários de sucesso. Sei apenas que essa imagem me fez ficar presa ao ecrã.

Lembro-me do corpo esguio, do rosto anguloso, marcado pelas rugas, da linha fina e curva que nele fazia as vezes de lábios. Da estranheza das suas palavras cheias de ressonâncias, pairando no ar, enigmáticas, cortantes. Lembro-me dos silêncios profundos, misteriosos como florestas ou um rumor de búzio. Lembro-me, sobretudo, de uns olhos grandes e penetrantes, escondidos por trás dos óculos, da força magnetizante do seu olhar. Creio que foi esse olhar que me fez ficar parada em frente do ecrã, sentada sobre o tapete da sala, pernas cruzadas, como se viajasse num tapete mágico para um mundo desconhecido.

Só anos mais tarde viria a descobrir quem era o mago dos olhos grandes saído das mil e umas noites televisivas para hipnotizar o meu olhar de criança. Evocar esse olhar mágico que para sempre me marcou é, antes de mais, a minha forma de prestar homenagem a Almada e o ponto de partida para uma ou duas breves notas de reflexão.

No prefácio que escreveu para a edição do primeiro volume das *Obras Completas* de Almada Negreiros, Jorge de Sena afirmou em tom provocador que *uma das necessidades absolutas (...) da poesia portuguesa do século XX é descobrir o Orpheu de 1915, de vez em quando*¹. Desde logo, pelo que *Orpheu* significara de desconhecido, de complexo e de mudança radical no panorama literário português², mas também pelo que de futurante, de desafiador (de mais projectivamente desafiador, diria) *Orpheu* continha. Se essa era já uma necessidade absoluta no século XX, muito mais

1 SENA, J., 1985: 9.

2 Para um balanço recente e bem informado sobre a mudança que *Orpheu* significou no contexto cultural português, cf. DIX, S., 2015.

necessária se torna neste momento em que celebramos o seu centenário, num novo século e num novo milénio.

Procurando corresponder ao desafio lançado por Jorge de Sena, proponho assim (re)descobrir *Orpheu* a partir da deslocação da perspetiva habitual, aquela que tem como centro do enfoque a figura de Fernando Pessoa e o fulgor da sua criação heteronímica. Não para questionar ou de algum modo pôr em causa o lugar de Pessoa na aventura órfica, mas para nela recentrar a figura de Almada. Uma mudança de perspetiva que nos permite de alguma forma interrogar sobre que leitura faríamos hoje de *Orpheu* se nele tivesse ocupado um lugar central (mais central) o poeta e artista plástico Almada Negreiros? Que caminhos de modernidade trilharia *Orpheu*?

É certo que a não-centralidade de Almada Negreiros na geografia de *Orpheu* não se terá ficado apenas a dever ao brilho ofuscante de Pessoa. Ela deve-se igualmente à estranheza da linguagem almadiana, ao escândalo e à irreverência iconoclasta do futurista que ousou afrontar, em mais de um momento, o lepidóptero burguês, deve-se à redução de um autor multifacetado à faceta de artista plástico, como se deve ao facto de Almada não ter sabido (ou não ter querido) gerir a sua produção artística, de nunca se ter preocupado com a publicação da sua obra poética muito menos com a teorização, divulgação ou *marketing* literários (ao contrário de Pessoa). Deve-se ainda ao facto de um poema central do modernismo português, *A Cena do Ódio*, que deveria ter saído no terceiro número de *Orpheu* (não editado), só ter sido publicado na íntegra já tardiamente, em 1958, na antologia *Líricas Portuguesas*, organizada, justamente, por Jorge de Sena. Isto apesar de Pessoa ter definido Almada Negreiros, logo em 1915, como um "homem de génio em absoluto, uma das grandes sensibilidades da literatura moderna"³.

Tomo assim como ponto de partida para esta reflexão a leitura de Jorge de Sena, para quem Almada Negreiros foi aquele que "desde o início representava uma linguagem nova"⁴, o mais ousado e coerentemente vanguardista de todos os de *Orpheu*, aquele que, pela sua própria actividade artística plural, melhor corporizava o diálogo perfeito entre as letras e as artes plásticas. No momento em que o vendaval *Orpheu* varria a sociedade e o panorama cultural português, inaugurando um Modernismo cosmopolita, "uma arte-todas-as-artes"⁵, desnacionalizada, marcada pela rasura de fronteiras entre géneros e pelo hibridismo de linguagens, Almada Negreiros era já o nome que mais se aproximava desse ideal.

3 PESSOA, F., 1991: 220-221.

4 SENA, J., 1985: 13.

5 PESSOA, F., s/d:114.

Note-se que o modernismo, que então se afirmava dificilmente, se constituía como um movimento estruturado, com um programa estético definido em torno de uma ideia mobilizadora, sendo antes uma complexa mistura de passado, presente e futuro. Luiz de Montalvor, pseudónimo do poeta cabo-verdiano editor de *Orpheu*, apresenta a revista como um "exílio de temperamentos de arte"⁶, declarando aos quatro ventos da memória e da revista *Centauro*, no ano seguinte, a ligação umbilical de *Orpheu* às estéticas finisseculares: *somos os descendentes do século da Decadência*⁷, dirá então, numa afirmação que pode parecer-nos hoje paradoxal; Mário de Sá-Carneiro, poeta em quem é bem patente a marca das estéticas finisseculares, nomeadamente do decadentismo, é um modernista que se desconhece, alguém que, no dizer de Jorge de Sena, levou a linguagem do passado, a linguagem do "pós-simbolismo ao absurdo", até ao ponto do indizível, ao drama profundo de uma personalidade cindida em dois pólos que se entredevoram, ao suicídio como negação do futuro. Fernando Pessoa há-de descobrir-se plural, assistindo no palco do presente ao seu drama-em-gente, seja na contemplação estética de Bernardo Soares, seja sob a forma do *carpe diem* do "clássico" Ricardo Reis (ou da sensação sem pensamento lá dentro, no caso de Caeiro, o guardador de rebanhos) seja sob a forma do cansaço em que naufraga o engenheiro naval, passada a euforia futurista das máquinas e dos transatlânticos.

Ao contrário dos seus companheiros da aventura órfica, cindidos entre um "eu" e um "outro" ou dispersos numa existência plural, Almada Negreiros procura afirmar orgulhosamente a unidade de um "eu", criar uma linguagem verdadeiramente nova, uma linguagem coerentemente sua, para lá do género literário ou do suporte artístico em que se expresse, numa radical atitude de rutura com o passado, com os olhos, esses olhos grandes que eram os seus, postos na invenção do futuro.

Almada traz desta forma para *Orpheu* um projeto de futuro que é, neste contexto, único, e essa é uma primeira nota que gostaria de sublinhar. Um futuro que não se confunde com a espetacularidade sonante do fogo-de-artifício futurista ou vanguardista, com o desejo "incendiário" de destruição de todas as formas de academismo ou de ortodoxia, como de algum modo o "Manifesto Anti-Dantas" (também de 1915) parecia indicar. Um futuro que vai para além do anunciado no "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX", publicado em 1917 no *Portugal Futurista*, cuja linguagem bélica temperada de darwinismo é tanto uma forma provocadora de agitar, de acordar um povo *a dormir desde Camões*, como

6 *Orpheu I*, "Introdução" (s/d: 11).

7 Luiz de Montalvor, "Tentativa de um ensaio sobre a Decadência". In *Centauro* (1982: 7).

sobretudo uma provocadora forma de o seu autor exigir, enquanto português, "uma pátria que [o] mereça" e de exortar os portugueses a *criar a pátria portuguesa do século XX*⁸. O futurismo foi um breve fogacho em Almada, como o foi, de resto, nos outros companheiros de *Orpheu*.

Não admira, por esse motivo, que nas comemorações dos cinquenta anos da revista, Almada tenha sublinhado o facto de "os de *Orpheu*" serem meros companheiros do acaso, sem uma verdadeira identidade de grupo ou artística, de comum tendo apenas *uma mesma não-identidade* ou um *mesmo escorraçar comum que a vida nos fazia*.⁹ Uma ideia que retoma na entrevista do Zip Zip¹⁰ (a que entretanto voltei) ao referir-se a uma "mesma desgraça", a desgraça de se encontrarem *todos suspensos do mesmo fio de nos faltar território*. Ao mesmo tempo que vê em *Orpheu* um "monólogo" plural, uma não-identidade, Almada esforçar-se-á desde o início (importa sublinhá-lo) por construir e afirmar a identidade singular da sua voz. Isso mesmo no-lo dirá em "As quatro manhãs", texto que se configura como autobiografia deste "eu" poético: *Quando cheguei aqui / o que havia estava no fim / e o que estava no fim e o que estava por vir / andava disperso pelo sonho de alguns. Eu tive d'inventar-me um génio discretíssimo*¹¹.

Diria que o projeto mais vanguardista de Almada passa por este *inventar-se um génio discretíssimo* e com ele o inventar-se uma linguagem pessoalíssima, diferentíssima, nascida de uma voz singularíssima e da destruição do passado, da destruição do que nesse passado era convenção, norma artística, solidez racional ou conforto burguês. Um projeto de construção de uma genealogia e identidade artísticas no qual terá um papel fundamental o "martelo" niilista, como lembra o próprio Almada em carta dirigida ao redator do *Diário de Lisboa* na sequência do comício do Chiado Terrasse: *Quando entrei em casa, a seguir ao comício intelectual, abri o Zarathrusta, Frederico Nietzsche tinha entretanto escrito com o próprio punho: tu deves ser o martelo, eu pus o martelo na tua mão!*

– Para quê, Zarathrusta? Para quê, o martelo?

– *Pour cesser d'être des hommes qui nient pour devenir des hommes qui benissent*¹²

O vanguardismo de Almada vai assim muito para lá do epidérmico escândalo epocal ou do ímpeto destruidor do martelo niilista, antes se apresenta como um projeto de edificação a partir do nada ou da raiz, um projeto profundo e coerente, transversal aos diversos suportes e linguagens artísticas que utilizou. Nele se torna patente não apenas um experimentalismo que é uma das marcas de água do modernismo mas também (e talvez sobretudo) a "sofisticada complexidade" deste "eu" e de uma voz que procura construir a sua unidade de texto para texto, de forma rizomática, um "eu" des-subjectivado que não se confunde com a *persona* do autor:

*Quando digo Eu não me refiro apenas a mim, mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa*¹³.

Nesta concentração do "eu", neste ensaio permanente de si próprio, há-de ver Eduardo Lourenço a marca de um "anti-Pessoa", o avesso de Pessoa e da sua fragmentação plural. Uma vontade de afirmação, de nietzscheano "poder" que é também uma forma diferente de invenção da Modernidade:

*Existo, logo sou. Para afirmar com tal violência o seu eu – como o faz, quase adolescente, no frenético Ultimatum Futurista –, para se instalar no centro do mundo, era preciso, antes, ter sido negado com simétrica violência. Em suma, era preciso ter sentido, por assim dizer, na carne, aquele Ódio teatral e teatralizado que dedica a uma sociedade que o negava por orfandade ou abandono. Almada ressentiu, antes de reflectir, que 1+1= 1, isto é, que a vida é solidão radical de que não se pode sair senão saltando a pés juntos por cima dela, convertendo a noite em dia, dizendo "sim" ao mundo por conta própria. (...) Pessoa podia passar a vida a regressar ao "outrora feliz" que, afinal, sempre tinha tido; Almada parece ter passado a sua a inventar a infância roubada, a constituir o lugar matricial da ingenuidade, a imaginar o diálogo maternal abolido, apenas começado. Em suma, sem o saber muito bem e sabendo-o cada vez melhor, Almada apoiado no seu mito pessoal, transfigurá-lo-á em invenção da Modernidade enquanto vontade de origem e de originalidade, já inscrita, de diversa maneira, por Rimbaud e Nietzsche na dinâmica da cultura europeia*¹⁴.

Vontade de edificação depois dos destroços do martelo, de afirmação de um Eu como potência criadora. Ainda que, à semelhança de Pessoa, o texto de Almada nos remeta para a dimensão teatral enquanto princípio estruturante desta escrita, para

8 NEGREIROS, A., 1993: 37. Publicação original, *Portugal Futurista* (1982: 36; 38).

9 "Orpheu". In NEGREIROS, A., 1993: 169.

10 Cf. www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs

11 NEGREIROS, A., 1985: 187-190. O poema tem a indicação de que foi composto de 1915 a 1935.

12 NEGREIROS, A., 1993: 51. *Diário de Lisboa*, 21 de Dezembro de 1921.

13 NEGREIROS, A., 1985:166.

14 NEGREIROS, A., 1992: 12.

aquilo que Gustavo Rubim chamou a "permanente encenação" que nela se joga, onde o "lugar do sujeito é desde sempre o lugar dos outros e onde, por isso mesmo, não se pode nem se deseja ser mais que actor e personagem"¹⁵.

Invenção ou *inventar-se* são assim palavras-chave do projeto de Almada, aquelas que melhor dizem ou traduzem a ideia de construção do novo depois da destruição niilista. *Inventar-se* significa, neste contexto, construir-se de raiz uma identidade poética, atribuir-se uma genealogia e uma geografia familiares, como aquela que transparece dos quadros-fragmentos que compoem "A Invenção do Dia Claro" (1921), onde Almada se inventa a mãe que (quase) não conheceu, a memória de uma cumplicidade que não chegou a existir, a infância e um tempo que não viveu, uma casa a que não pertenceu. Um lugar matricial.

Mãe! ata as tuas mãos às minhas e dá um nó-cego muito apertado! Eu quero ser qualquer coisa da nossa casa. Como a mesa. Eu também quero ter um feitio, um feitio que sirva exactamente para a nossa casa como a mesa.

Mãe! passa a tua mão pela minha cabeça! quando passas a tua mão na minha cabeça é tudo tão verdade!¹⁶

Inventar-se significa para Almada atribuir-se uma geografia, um que é mais um espaço cultural identitário, uma matriz, do que um território geográfico concreto, ele que tão cedo conheceu na pele a experiência do exílio e da desterritorialização. Nascido numa roça de S. Tomé, aportando em Lisboa ainda criança, órfão de mãe e, em certa medida, de pai, internado com o irmão num colégio de Campolide, desterritorializado, a geografia que Almada *se inventa* é uma geografia de afetos a partir da sua condição de exílio, uma geografia que coincide com a cartografia histórica de um Portugal aprendido de cor, quero dizer, com o coração (a sua *Histoire du Portugal par coeur*, mistura de desenho, poesia, narrativa, comentário pessoal é disso um bom exemplo) ou com os imagótipos de uma portugalidade revisitada e *original* e à qual não faltam as varinas e os cais de Lisboa; ou ainda com o imaginário popular de *O Menino d'Olhos de Gigante*, onde as fontes, os bosques e o luar de Sintra se fundem e confundem com os quatro elementos cosmogónicos (ar, luz, água, fogo, terra), a *arché* dos filósofos pré-socráticos. Uma cartografia pessoal onde ocupam ainda um lugar fundamental a geometria e o número que tanto fascinam Almada.

15 RUBIM, G., 1990: 3.

16 NEGREIROS, A., 1985: 164.

Inventar-se significa, desta forma, criar-se uma linguagem diferente, capaz de dizer a pureza de um mundo original, mesmo se este "eu" tem plena consciência de que todas as palavras já foram inventadas. Para Almada, *Nós não somos do século de inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas*¹⁷.

O que significa depurar as palavras, de as libertar do peso semântico depositado por séculos de racionalismo, de corroer e fazer explodir pelo "ódio" futurista a *bienséance* linguística, as convenções sociais e artísticas, as narrativas tradicionais, a começar pela narrativa histórica, como acontece em *A Cena do Ódio*¹⁸:

Tu, que tens a mania das Invenções e das Descobertas /e que nunca descobriste que eras bruto,/ e que nunca inventaste a maneira de o não seres.../ Tu que consegues ser cada vez mais besta/ e a este progresso chamas Civilização! /Vai vivendo a bestialidade na Noite dos meus olhos,/ vai inchando a tua ambição-toiro/ 'té que a barriga te rebente rã.

Para Almada, trata-se de encontrar palavras que desconstruam a ciência dos livros (*E de que serve o livro e a ciência /se a experiência da vida/ é que faz compreender a ciência e o livro?*), que promovam o des-pensamento como única via de acesso à vida e ao mundo. Trata-se de re-aprender a olhar o mundo, de re-inventar as palavras que permitem *dizer* a respiração da terra, das fontes, das árvores como se fosse a primeira vez; de descobrir ou inventar a inocência da linguagem (numa espécie de primitivismo que então ia rasgando novos caminhos nas artes plásticas) através de uma aproximação à oralidade, à criatividade popular, nomeadamente desconstruindo ou reescrevendo aforismos, rimas e imagens, dotando essa linguagem de uma densidade e profundidade poética e simbólica inesperadas que exigem decifração, adesão e colaboração interpretativa do leitor. Essa a *griffe* indelével e única da sua escrita: a invenção de uma linguagem tão simples e ao mesmo tempo tão intensa como o gesto infantil de desenhar uma flor:

Pede-se a uma criança que desenhe uma flor. A criança vai sentar-se no outro canto da sala onde não há mais ninguém. Passado algum tempo o papel está cheio de linhas. Um numa direcção, outras noutras; umas mais carregadas, outras mais leves; umas mais fáceis, outras

17 NEGREIROS, A., 1985: 158

18 Esta dimensão explosiva da escrita de Almada será retomada por uma escritora como Natália Correia que, no turbilhão da Revolução de Abril, confessa a sua admiração pelo poeta de "A Cena do Ódio" nestes termos: "Na instância destes pensamentos, recordo-te, Almada Negreiros, querido mestre unanimista. (...) Prometo-te, Mestre, tudo fazer para pôr no seu lugar, o chão, as patas desta maré-cheia de mentiras com que estão a dar corda ao "thánatos" colectivo de um povo que só no unânime do Eros se identifica" (CORREIA, N., 2015: 80).

mais custosas. A criança quis tanta força em certas linhas que o papel quase que não resistiu. Outras eram tão delicadas que apenas o peso do lápis já era demais. Depois a criança vem mostrar essas linhas às pessoas: Uma flor! As pessoas não acham parecidas estas linhas com as de uma flor! Contudo, a palavra flor andou por dentro da criança, da cabeça para o coração e do coração para a cabeça, à procura das linhas com que se faz uma flor, e a criança pôs no papel algumas dessas linhas, ou todas. Talvez as tivesse posto fora dos seus lugares, mas, são aquelas as linhas com que Deus faz uma flor!¹⁹

Esta linguagem de linhas, não-verbal, não-sequencial, desarrumada, até certo ponto a-gramatical, para dizer uma flor leva-nos de volta a Almada artista plástico cujo "eu", como a flor desta criança, se inventa e constrói nas linhas, umas mais carregadas, outras mais leves da sua escrita. De uma escrita feita a lápis e pincel, como um esboço de mundo depois dos destroços do martelo, e que surge neste texto, significativamente, com uma epígrafe de Matisse, também ele pintor de muitas outras linhas e flores. Frases-linhas, frases-desenho, desenho de palavras porque, diz Eduardo Lourenço, o desenho é, em Almada, o lugar de encontro original do olhar sem conceito e do mundo (...) a evidência suprema e, mesmo, única²⁰. O lugar do des-pensamento, essa espécie de clareira mágica a partir da qual se descobre e se re-inventa o mundo.

A escrita de Almada, incluindo nesta designação a pintura, irá assim experimentar ou mesmo antecipar, alguns dos "ismos" principais da vanguarda europeia, dando provas da sua vocação inaugural: do expressionismo (realçado por Jorge de Sena no prefácio já citado) ao simultaneísmo de Delaunay, do futurismo ao cubismo, visível na construção fragmentária de muitos dos seus textos poéticos, narrativos ou pictóricos. Para não falar do surrealismo anunciado em certos momentos oníricos da novela *A Engomadeira* ou no caos associativo que configura o folheto *K4 Quadrado Azul* que David Mourão-Ferreira classificou como um dos primeiros exemplos, se não o primeiro, na ordem cronológica, de "escrita

19 "A Invenção do Dia Claro" (NEGREIROS, A., 1985: 171-172).

20 NEGREIROS, A., 1992: 16. A este respeito, Eduardo Lourenço acrescentará o seguinte: "Que seja sobre arte, política, amor, civilização, Europa, Portugal, sempre o discurso-Almada tenderá a mostrar que o importante na nossa relação com esses temas é descobrir a palavra-única que os resume e por detrás dela a *ingenuidade* paradisíaca que a anula como fonte de perplexidade ou dúvida. O nosso Robinson- Almada navegou sempre da modernidade exterior de Picasso para a modernidade sem tempo de Douanier Rousseau. Não é difícil descortinar aqui uma secreta afinidade com a vocação mítica de Alberto Caeiro que, como se sabe - ou não se sabe a sério- é o anti-Pessoa de Pessoa. O pensar mais profundo é, para ambos, o de des-pensar o mal pensado, para que possamos regressar assim ao ponto zero do nosso contacto original com a *realidade*, contacto que não teríamos perdido se a não tivéssemos reduzido a *conceito*, pensando-a." (LOURENÇO, E., 1992: 16-17).

automática" em língua portuguesa. Encarado hoje, à distância de quase setenta anos, esse texto impõe-se-nos, primordialmente, como um implacável veredicto quanto à impossibilidade de narrar²¹.

Termino sublinhando o facto de a escrita almadiana poder ter trazido a *Orpheu* (não tivesse ele sido o monólogo que foi) não apenas um diálogo privilegiado e desafiador com a vanguarda das artes plásticas, essa mesma que Virginia Woolf²² dissera ter mudado a nossa forma de ver o mundo, mas também entre as artes plásticas e a literatura, afinal um dos traços mais marcantes da modernidade artística que *Orpheu* de certa forma deixou por cumprir: Santa Rita Pintor (que fez parte do grupo de *Orpheu*) e Amadeo Souza-Cardoso (que não chegou a integrá-lo), por exemplo, ficaram de alguma forma na sombra, quer pela dispersão estética que caracterizou o "grupo", quer pelo fulgor hegemónico de Pessoa. De tal maneira que o pintor de Manhufe, um dos pintores mais vendidos na exposição *Armory Show (International Exhibition of Modern Art)* de 1913, em Nova Iorque, só seria descoberto em Portugal aquando da exposição *Amadeo - Diálogo de Vanguarda*, organizada pela Fundação Gulbenkian, em 2006. Uma grande exposição da obra de Amadeo chegará finalmente, pela primeira vez, em 2016, às galerias do Grand Palais, em Paris, de onde partirá em itinerância pelo mundo, regressando a Nova Iorque, um século depois.

O projecto de invenção da linguagem a que Almada procede constituiu uma poderosa forma de questionar a cultura europeia que nos molda e de a repensar, não só a partir da rutura com a razão ocidental e com a linguagem da tribo (para utilizar aqui a expressão de Mallarmé), mas também a partir de uma linha, coordenada ou geografia diferente: a partir do sul a que Portugal pertence e de uma perspectiva periférica que ganha hoje renovados contornos de atualidade no debate em torno do(s) Modernismo(s) e da questão da identidade nacional ou "lusófona" em relação a uma "centralidade" ou "identidade" europeias. No fundo, a direcção simbólica que Almada ousará indicar nos seus cadernos *Sudoeste*, de 1935. Mesmo se, como nos demonstrará matematicamente, na sua "Teoria dos Opostos", através da fórmula $1+1=1$, essa direcção não é senão, afinal, uma *Direcção Única*, aquela que aponta

21 MOURÃO-FERREIRA, D., 1989: 139.

22 Virginia Woolf referir-se-á a esta mudança, em termos enigmáticos, numa célebre conferência proferida em Maio de 1924 na Universidade de Cambridge: "And now I will hazard a second assertion, which is more disputable perhaps, to the effect that on or about December 1910 human character changed. I am not saying that one went out, as one might into a garden, and there saw that a rose had flowered, or that a hen had laid an egg. The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910". (Woolf, 1995: III, 421-422). Sobre a nota de Virginia Woolf veja-se o nosso estudo "Sob o signo de Goya: diálogo(s) ibérico(s) em torno do Modernismo(s)", (MATEUS, I. C., 2011: 79).

para a diferença e para a necessidade de afirmação de cada uma das identidades na construção de um futuro europeu comum:

*Cada português terá que ser mais português do que nunca em face do espanhol mais espanhol do que nunca e sobretudo, portugueses e espanhóis teremos que ser mais portugueses e espanhóis do que nunca, em face do alemão mais alemão do que nunca, do inglês mais inglês do que nunca, do francês mais francês do que nunca, do italiano mais italiano do que nunca, do russo mais russo do que nunca, enfim, de todo e qualquer povo mais nacional hoje do que ontem, mais ele mesmo hoje do que nunca.*²³

Talvez o caminho e a direção apontados por Almada ganhem hoje redobrada importância.

Finalmente, não quero terminar sem deixar de sublinhar o notável sentido de humor e a luminosidade da escrita de Almada, bem como a sua indomável vontade de vida, a sua capacidade de deslocar ou inverter perspetivas, de inventar e criar raízes no futuro. Ele que foi sempre, no dizer de Eduardo Lourenço, *uma árvore ao contrário, com as folhas no lugar das raízes* ainda que a sua vocação, a sua "direção única", tenha sido a de *converter as folhas em raízes e assim, de algum modo, como o herói de Paris-Texas, de Wim Wenders, de caminhar com obstinação para a sua origem, para esse lugar onde tinha sido concebido e donde tinha sido expulso, lugar ao mesmo tempo pontual e infinito, onde o individual se articula com o universal, o problemático com o pontual, o evidente com o enigmático.*²⁴

A leitura de Almada, nos seus diversos registos e suportes, evoca todavia, na minha memória de leitora, uma outra personagem inesquecível: Cosimo de Rondó, de Italo Calvino, em *O Barão Trepador*. Também ele expulso da mesa familiar (ainda que pelas mãos do destino), Almada subirá, não apenas a essa árvore invertida (que, de resto, ele mesmo plantou), como dela fará a sua morada, o seu posto de observação sobre os outros e sobre o mundo, o ninho seguro onde ganha asas e se lança em pleno voo o seu olhar de águia.

Talvez tenha sido, afinal, o estranho rumor dessa árvore que um dia encantou o meu olhar de criança.

BIBLIOGRAFIA

Almada Negreiros

- NEGREIROS, Almada (1985). *Obras Completas*, Vol. I (Poesia). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NEGREIROS, Almada (1992). *Obras Completas*, Vol. V (Ensaaios). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NEGREIROS, Almada (1993). *Obras Completas*, Vol. VI (Textos de Intervenção). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sudoeste*: Cadernos de Almada Negreiros (edição fac-similada; pref. de Nuno Júdice). Lisboa: Contexto, 1982.

Gerais

- CALVINO, Italo (2009). *O Barão Trepador*. Lisboa: Teorema.
- Centauro* (edição facsimilada; prefácio de Nuno Júdice). Lisboa: Contexto Editora, 1982.
- CORREIA, Natália (2015). "Não percas a Rosa", *Diário e algo mais* (25 de Abril de 1974 – 20 de Dezembro de 1975), org. de Vladimiro Nunes. Ponta Delgada: Ponto de Fuga.
- DIX, Steffen (org.) (2015). 1915 – O ano de Orpheu. Lisboa: Tinta da China.
- LOURENÇO, Eduardo (1992). "Almada, Ensaísta?". In Negreiros, Almada, *Obras Completas*, Vol. V (Ensaaios). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MATEUS, Isabel Cristina (2011). "Sob o signo de Goya: diálogos ibéricos em torno do(s) Modernismo(s)". *Diálogos Ibéricos sobre a Modernidade* (org. Xaquín Nuñez Sabarís). Braga: CEHUM, Universidade do Minho.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1989). *Sob o mesmo tecto: Estudos sobre autores de língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.
- Orpheu 1* (3ª reedição; introdução de Maria Aliete Galhoz). Lisboa: Ática, s/d.
- PESSOA, Fernando (1999). *Correspondência 1905-1922*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (s/d). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Edições Ática.
- RUBIM, Gustavo (1990). "As palavras em cena". In *Público*, Leituras, 28 de Agosto. *Portugal Futurista* (edição fac-similada; pref. de Nuno Júdice). Lisboa: Contexto, 1981.
- SENA, Jorge de (1985). "Almada Negreiros poeta" (Introdução). In Negreiros, Almada, *Obras Completas*, Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Zip Zip*, Programa RTP, 24 de Maio de 1969, 1ª emissão, entrevista de Raul Solnado a Almada Negreiros (www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs)

23 *Sudoeste*, 1 (1982: 5).

24 NEGREIROS, A., 1992: 11.