

MODOS E MOMENTOS-CHAVE do trabalho poético de Almada Negreiros (breves considerações em tempo de centenário)

Celina Silva

Ao Professor Dullio Colombini, autor do primeiro estudo de pós-graduação sobre o comportamento literário do "Português sem Mestre".

Resumo

Este artigo constitui uma síntese da obra literária de Almada Negreiros encarada enquanto processo de escrita. A dita produção compreende uma dimensão vanguardista assumida como experimentação constante e prática metamórfica que evolui para a "Ingenuidade". Feita de mestria expressiva e de contenção, esta última vertente consigna a maturidade de um percurso problematizante da vivência da Linguagem. Ressalta-se a simbiose *praxis-teoria* equacionada no cerne deste

exercício literário onde o modernismo dialoga (interrogando-se) com a Modernidade.

Resumé

Cet article constitue une synthèse de l'oeuvre littéraire de Almada Negreiros considérée en tant qu'écriture. Cette production comprend une dimension d'avantgarde sentie comme un constant expérimentalisme et comme une pratique métamorphique. Faite de maîtrise de l'expression et de contension, ce dernier versant consigne la maturité d'un parcours problématisant de l'expérience du langage. On y met l'accent sur l'étroite liaison praxis-théorie dont la symbiose devient le nœud de cet exercice littéraire où le Modernisme dialogue, tout en s'interrogeant, avec la Modernité.

Debruçar-se sobre a obra literária de Almada, objetividade complexa, fortemente marcada por sinais aparentemente contrários, entidade dispersa, multimoda e mutante, implica estabelecer uma necessária relação (por mais tênue que seja) com a pluralidade radical que a finda. Inegavelmente ligada a uma prática artística intersemiótica onde imperam, de modo soberano, a visualidade e o grafismo, esta produção evidencia formas de representação, de conhecimento, integradas numa perene busca da totalidade indivisa. A necessidade de ascender ao absoluto, de o perseguir nos seus modos diversos, de o expressar mediante a prática artística, evidencia o sinal de um sujeito em elaboração, de assumido teor moderno.

Tal processualidade, inserida numa prática comunicativa vária e aberta, na qual atua e se instaura um sujeito em permanente relação com a linguagem, sentida essa como energia, força criativo-expressiva, volve-se única no panorama literário português. Mediante o nomear se dá corpo a uma obra, um dizer contratual, um pacto, uma ficcionalidade donde emerge uma voz-gesto de irredutível individualidade. Ação-enunciação de um sujeito em situação, integrado num contexto e manifestando uma intencionalidade, uma vontade até, de comunicar mediante códigos estéticos, a obra, ou antes o seu fazer-se, instaura-se como uma performance cujo suporte é a literatura.

Tal situação implica, por um lado, a redução da objetualidade; por outro, manifesta o recuperar da dimensão performativa que a literatura arcaica possuía; essa teatralidade, representação-apresentação, atuação que se caracteriza por uma plena assunção da oralidade. Tal aspecto constitui uma marca estilística universal do texto de Almada, inserindo-se naquilo que Barthes chamou "dramaturgia da palavra". Esta característica do regresso a uma expressividade instantânea e direta, primordial, implica o assumir de uma dada ruptura com a instituição, isto é, patenteia uma certa iconoclastia, sinal de uma singular reatualização da tradição no seu cunho genésico.

A performance literária de Almada é bastante extensa em termos quantitativos (ocupa cerca de sete volumes). Funciona de modo mutante, dado o teor experimental nela vigente; reivindica-se plural em termos de combinatória de arquitecualidades. Múltipla e metamórfica, nela códigos e gêneros dialogam constantemente na senda de outros possíveis verbalizáveis: lírica, narrativa, drama e gnoma mutuamente se miscigenam, se transgridem e recombinaem através de uma prática de escrita que é ação, representação e transmissão de uma mensagem.

Almada produz textos em fuga evidente e radical a um sistema literário com fronteiras definidas monoliticamente. A dificuldade na atribuição genérica sentida e apontada pela leitura crítica advém da complexa combinatória de horizontes arquitecuals. Tal marca do seu modo de escrita equaciona-se como uma escolha construtiva voluntária, assumidamente plural, onde a ruptura é autêntica categoria criadora. O seu universo poético plural, pangenérico e mutante instaura uma ininterrupta síncrese síntese; a busca da totalidade depara com o retorno das formas gerando formas em infinito engendramento processual.

J. Gaspar Simões, citado por D. Colombini, relaciona a questão da predominância de um determinado modo literário, e por vezes até de um gênero, com conseqüências 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, as vertentes ensaísticas e de intervenção seriam constantes, 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.

Colombini vê no teatro o gênero mais cultivado por Almada ao longo de toda a sua produção, uma vez que foram peças teatrais as suas primeiras, e também as suas últimas obras literárias¹, como a presente reedição do VII volume das *Obras Completas* prova. A existência de títulos desaparecidos e de fragmentos (S.O.S., 2o. Andar, O Mito de Psique) e de inéditos² bem como dos textos dramáticos e de várias reflexões sobre este gênero³, revelam de fato tanto um "gosto pelo teatro" como denotam um ininterrupto projeto de escrita teatral.

Contudo, o número de textos narrativos e líricos é de longe muito superior a este, fator que por si só não invalida a pertinência das considerações deste lúcido crítico, sobretudo no tocante às aspirações e tentativas de escrita de um Almada ávido do teatral, e fruidor do espetacular tanto enquanto agente quanto enquanto receptor.

A tensão dinâmica que se desprende da processualidade global e genérica dos textos de Almada faz destes uma ordenação contínua e descontínua onde reina a abertura formal, seja ela emancipação, explosão ou recombinação, 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 estabelecidos e habilidade na sua aplicação (tanto pela negativa como pela positiva) quer uma construção evidente de simulacros e simulações que faz da sua obra uma afirmação da vigência da tradição num gesto que é, polêmica mas prioritariamente, de ativação.

Tal conjunto de características delimita, como se apontou, já a assunção de uma subjetividade através das várias figuras em movimento que a instauram e que, ao mesmo tempo, dela se desprendem: as *schemata*, as posturas diversamente evidenciadas. Emerge na sua plenitude a dimensão do sujeito enquanto entidade criadora. Condição de toda a semiose e de toda a performance, sujeito em permanente construção, sujeito de desejo-vontade radicalmente afirma o "caso pessoal", a identidade produzida pela busca experimentalizante.

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 ingênuo assumido, em (re)descobridor do natural, do genuíno, o liberto nato apto a "reaver a inocência". A *Révolution Individuadelle* de que fala Almada consiste no reencontro-conquista da Ingenuidade, segredo perene e profundo das coisas, primeira unidade, relação do eu e do cosmos, princípio de sabedoria de que os sujeitos poéticos de *A Invenção do Dia Claro* e *Nome de Guerra* constituem a concretização plena. Essa mesma transmutação é verificável na oposição: "Wilde, Nijinski e Eu, sacrossanta

melodia da Carne". (patente em "Mima Fataxa", poema publicado no *Portugal Futurista*) e *Galileu, Leonardo e Eu* (peça teatral); ou ainda, na passagem de um sujeito de escrita de teor dionisiaco, vigente de modo nítido na frenética fase vanguardista, produtora de "ismos" a um posicionamento de tipo prometáico, onde o arcaico emerge por via romântica, cujo início se vê já em "Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Séc. XX" e que culmina em *Aqui Cáucaso*, passando por "Prometeu, Ensaio Espiritual da Europa", publicado em *Sudoeste*.

A produção em questão pode ser "reduzida" a dois núcleos-momentos dominantes, consignando uma espécie de advento de "Andaimes e Vésperas" como se propõe em *A Invenção do Dia Claro* e a Ingenuidade propriamente dita; um *Antes de Começar* e um *Começar*, só possíveis através, e como resultante, da ação apocalíptica, mas redentora porque catártica, da fase vanguardista. Nela se encontram em gérmen (cf. *A Cena do Ódio*) a capacidade de expressão exuberante, bem como o poder genesiaco da palavra poética herdeira do mito. Voluntariamente geradora do caos, pelo seu poder iconoclasta, pela ruptura violenta dos códigos ideológicos, retóricos e poéticos, gera uma nova ordem pela prática da colagem e da recombinação aliadas ao hibridismo e ao polimorfismo. Manifestando uma violenta necessidade do novo, exprimem-se, exibindo-os, o protesto e a transgressão, assumidos como direito à afirmação da criatividade artística. "Tudo é dado. Tudo é gratuito"⁴.

A faceta tipicamente vanguardista de provocação-resposta leva à constatação da perenidade; o prevalecer da causalidade interna, da dinâmica sistêmica, rege o devir das formas onde impera a autonomia expressiva. Prática cultural heterogênea e transgressora, a rebelião torna-se entidade instauradora. Assim, a negatividade que se instala na prática da linguagem mediante a renúncia ao cânone de representação torna o processo vacilante, mutante, subjetivo. "Por outras palavras: fluxo espontâneo, sinceridade e inegabilidade"⁵. Os "ismos" patenteando a plasticidade e a disponibilidade das formas libertadas dos cânones, atestam uma riqueza de idéias e um ativismo criativo, onde se cruzam coragem e irracionalidade, convertendo o eclético em dialético. Constante na prática criativa de Almada, o experimentalismo manifesta-se de modo radicalmente diferente consoante o momento.

Passa-se de uma apoteose violenta e eufórica do signo em plena dimensão material eivada de ecletismo, assumindo-o 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"⁶ numa atitude de fruição do momento e do cotidiano conscientemente sincrética, "voltada para o mundo para capturar ondas que nos

envolvem e provocam reações diversas⁷". Impera o infinitivo do possível.

A poesia surge 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 relevante. O poético confina-se enquanto "impulso para reencontrar a integridade e a ingenuidade primitivas"⁸, convertendo-se na dialética do eu e da palavra; ante a e pela Palavra. "As Palavras dançam nos olhos das pessoas segundo o palco dos olhos de cada um", escreve Almada em *A Invenção do Dia Claro*. A necessidade de exprimir algo de novo invoca o "uno primitivo transportando às origens, às formas primeiras, a um reino onde o espírito, alma e sentido ainda ardem juntos"⁹. O 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 dionisiaca. A palavra metamórfica, dionisiaca, produz uma catarse transfiguradora, "suprema tentativa da poesia: fundar um estado de inocência até no seio do pecado"¹⁰. Assim se passa da ação espetacular para uma ação-especulação baseada em grande parte do fator mítico, porque a vivência da arte é ao mesmo tempo anacrônica e antecipadora. A temporalidade da sua obra é cíclica, reversível, irreduzível 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"¹¹.

Desde 1916, a visão do espaço-tempo e da própria realidade desprende-se da dimensão cronológica; o futuro é simultaneamente uma entidade mítica, como atesta a entrevista à *Idéia Nacional*, o "Ultimatum Futurista..." e a intervenção no comício do Chiado Terrace. "Avançando estamos sempre a recuar. À medida que nos aproximamos do futuro é com o passado que deparamos", afirmou Almada em entrevista à *Revista Portuguesa*. Tal como 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" 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". A 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" ou ainda "Eu tive d'inventar-me um gênio discretíssimo/Para escapar através dos séculos à mecânica das actualidades" afirma Almada nos poemas "Encontro" e "As Quatro Manhãs", respectivamente.

O mítico é o fulcro de toda a produção, instaurando um procedimento artístico que o converte, como referiu Natália Correia, em "arqueólogo do futuro", mediante uma combinatória de conteúdos mágicos e lendários, no qual a memória adquire uma importância crescente. "La lucidité de notre époque sait reconnaître 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"¹². Esta postura está ligada ao "horror da História" patente na obra de Nietzsche, por Almada assumido no Manifesto à Exposição de Amadeo de Souza Cardoso: "Nós os futuristas não sabemos História, só conhecemos da Vida que passa por nós". A dimensão profética emerge na medida em que, e seguindo o mesmo pensador, "palavra do passado é a palavra do futuro".

A nova postura estético-ética que Almada busca implica o (re)encontro do mítico, a inserção plena num humano em relação direta com a natureza. A assunção do eu radica na inocência da dádiva e na permeabilidade ao receber. Reconstrução da infância visando um permanente estado nascente para a vida, a sabedoria da Ingenuidade advém da aprendizagem de uma dialéctica de conhecimento considerada pela antinomia entre memória e esquecimento.

A textualidade de Almada atinge uma dimensão teórica, especulativa, fortemente marcada pelo gnômico, de cujo paradigma é a expressão aforística. A teorização que dos textos se desprende necessariamente da ordem do poético e tem como fonte de inspiração, e em simultâneo como síntese, aquilo a que Almada chamou "Ver"; verbo de ação-contemplação em que a sabedoria é experiência estática, só acessível 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.

Notas

1. (*O Moinho, Os outros, A Civilizada Pensão de Família*), obras perdidas.
2. *Portugal Protagonista*.
3. ("O Meu Teatro" e O Pintor no Teatro).
4. TÂNGER, M. "Orpheu", *Revista da Casa das Beiras*. Rio de Janeiro, Abril/Junho 1969, p.24.
5. Idem, *ibidem*, p.24.
6. Idem, *ibidem*, p.24.
7. Idem, *ibidem*, p.24.
8. Idem, *ibidem*, p.24.
9. SEDMAYER, H. *A Revolução da Arte Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d, p.130.
10. TÂNGER, M. Op. cit., p.24.
11. Idem, *ibidem*, p.24.
12. GIRARD, René. *Mensonge Romantique et Verité Romanesque*. Paris: Seghères, p.304.