



Os caligramas de Almada Negreiros

Giorgia Casara¹

josephinenancy@hotmail.it

[Desenho / Drawing]

Resumo

Keywords
Caligramas, desenho,
materialidade da
linguagem, relação
verbico-visual.

Os três caligramas de Almada Negreiros, datados de 1920 e descobertos na correspondência privada da família de Duarte Ivo Cruz em 2006, foram mostrados em duas exposições comissariadas por Maria João Fernandes: *Caligrafias* (Casa Fernando Pessoa em 2006) e *Caligrafias - Uma realidade inquieta* (Museu Nacional das Telecomunicações em 2008), sendo nesse momento visíveis na exposição *Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno*, patente na Fundação Gulbenkian. Nas primeiras duas ocasiões, os três poemas desenhados de Almada acabaram por ser incluídos numa mais ampla reflexão acerca da poesia experimental portuguesa, sendo considerados pelos seus maiores expoentes, e nomeadamente por E.M. Melo e Castro (autor do único ensaio crítico escrito até agora sobre o assunto), antecessores da poesia visual em Portugal. Sendo estas obras, o único exemplo do género que se conheça em autores do Primeiro Modernismo Português, a sua descoberta obriga a uma re-avaliação crítica da arqueologia da Poesia Experimental, que pode assim beneficiar de um acréscimo “de excelência”. A possibilidade de encontrar, num representante de *Orpheu*, uma interrogação da linguagem tão radical, legítima ainda mais a ideia de que, na expressão escrita, «o pensamento visual (seja, de facto) marca estruturante do imaginário português» (Fernandes, 2008: 58). Assim, a poética do Barroco liga-se, em solução de continuidade proporcionada por Almada, aos poemas visuais dos anos 60 e 70, demonstrando que a grande revolução operada por *Orpheu* não se limitou ao experimentalismo gráfico de cariz futurista, mas que tem tido uma evolução para além da dimensão verbal, abrindo-se a um visualismo em que, a permitir a leitura, já não é a semântica ou a sintaxe, mas o contacto imediato com a imagem.

Não é indispensável fazer linhas ou traços
para desenhar. Tudo o que contém
clareza de entendimento tem clareza de desenho.
- Almada Negreiros -

1. Introdução

A definição de “caligrama”, no que diz respeito a estas três obras de Almada Negreiros, foi utilizada por E.M. de Melo e Castro, o qual, dada a contingência histórica em que foram produzidas (na década de 1920 em Paris), as

¹ Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.

considera conformes à definição de «poema visual figurativo, cujo texto se refere de algum modo à figuração, existindo entre texto e figuração alguma relação de tipo icônico» [1]. Sabemos que a palavra *calligrammes* foi uma invenção de Apollinaire que, na criação do título do seu livro editado em 1918 (cujo subtítulo é «Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)»), cria um neologismo através da união das palavras *calligraphie* e *idéogramme*, juntando assim *kallos* (lindo) e *gramma* (letra, escrita). Se na outra recolha publicada em 1913, *Alcools*, já apareceram alguns ideogramas, *Calligrammes* é de facto considerado o momento em que a revolução futurista das “parole in libertà” fica ultrapassada em favor de uma conceção da literatura em que a sintaxe fica transcendida pela capacidade material e figurativa que a “bela escrita” tem de criar um mundo, passível de ser apreendido de imediato através da compreensão sintético-ideográfica. Se em uns exemplos anteriores, mais próximos das propostas futuristas, a sintaxe e a pontuação já tinham sido eliminados, em alguns dos poemas de *Calligrammes* o aspeto essencial a destacar será uma utilização das propriedades sonoras, associativas e figurativas da palavra poética, na procura da criação de uma experiência estética e sobretudo lírica, e na recusa da função meramente representativa da linguagem. A esse respeito, a distribuição tipográfica das palavras desenrola um papel determinante porque não só contrasta a ordem constituída da fruição da linguagem linear, mas visa também apresentar uma manifestação visual e verbal do processo de construção de pensamentos e conceitos. Não só no caso de Apollinaire, mas também no caso de toda escrita literária, que passa a ser utilizada de maneira figurativa, antigramatical e desligada das figuras retóricas enquanto material não mediado, é considerado como universal antecessor o poema de Mallarmé, «Un coup de dés jamais n’abolira le hasard». Ao contrário de Apollinaire – que, considerando toda a linguagem como material de criação, dedica-se ao aspeto mais prático da disposição das letras na página – em Mallarmé a palavra continua ligada, por uma magia que lhe é inata, a uma imagem ideal cuja concretização é ofício único da poesia: por isso, o formato tipográfico e a espacialização da página servem para apresentar o percurso do pensamento, assim como se desenrola nesse caminho de ascensão, com saltos temporais e espaciais, percursos não lineares, e camadas de relações diferentes que se cruzam. Não obstante as diferenças, estes dois momentos constituem uma referência imprescindível para uma análise do contexto no qual Almada irá escrever os seus caligramas, pois ambos se inserem num processo que irá determinar de forma marcante a literatura e as artes visuais das primeiras décadas do século XX, ou seja

[...] the investigation of both *visuality* and *literariness* and in the characteristics attributed to both *imago* and *logos* as representational modes. An assertion of the self-sufficiency of both visual art and literature as nonreferential, replete, and autonomous was dependent on the concept of materiality: the relations between form and expression, between matter and content, were assumed to depend largely on the capacity of the image, the poem, the word, or the mark to *be*, to exist in its own right on an equal stature with tangible, dimensional object of the real world. [2]

A poesia e a pintura tornam-se cada vez mais procedimentos mentais e conceptuais: preocupadas com um alcance ontológico e com o objetivo de reivindicar uma independência da realidade exterior e da representação, procurarão uma especificidade e uma autonomia no seio da própria materialidade e do próprio ato de produção. Se, mais tarde, nas artes visuais esta tendência se foi radicalizando na identificação com o médium e com a conseqüente afirmação e dominação da arte abstrata, no que respeita à linguagem literária, não sendo imaginável eliminar a palavra enquanto forma significativa, o que se verificou foi uma desagregação dos estilos (esses também dispositivos representacionais) que tornou a literatura um processo de produção autossuficiente e autónomo que não prevê um mundo exterior a garantir um significado, tornando a palavra escrita o único mundo reconhecido e concedido.

Uma autoconsciência material da própria literatura, que faz com que o texto se propague na página, sendo determinado por uma dimensão espacial que antes estava sob o controlo da temporalidade: o branco da página já não é veículo neutro, mas ausência de um significado exterior que é preciso preencher com os traços das palavras, cujo vínculo mútuo será o único possível produtor de sentido. É importante realçar que nas primeiras duas décadas do século XX – quando a autodefinição de ambas, artes visuais e literatura, se fundamentava sobretudo na atenção à presença significativa da materialidade e não na recíproca oposição – houve uma sobreposição entre as práticas estéticas que permitiu experimentações cuja característica fundamental foi a ausência de separação entre as artes.

2. Repercorrendo o Caminho para a Frase-Desenho

No panorama português daqueles anos, Almada Negreiros é quem melhor representa e trabalha com esta sobreposição de diferentes práticas artísticas, assumindo sucessivamente, enquanto último protagonista vivente da geração de *Orpheu*, a responsabilidade de reivindicar a essência “dupla” da revolução de 1915. Com efeito, se durante umas décadas a vertente literária tinha quase monopolizado a crítica relativa ao primeiro modernismo português, Almada veio em 1965 a oferecer outra perspetiva, revirando a questão através duma narrativa que destacava *Orpheu* como sendo o «encontro actual das letras e da pintura» [5]. A base desta afirmação não se encontra exclusivamente na colaboração de Santa-Rita e Amadeo com os *hors-texte* para o segundo e terceiro número de *Orpheu*, mas situa-se, como se dizia anteriormente, na tomada de consciência que as artes e as letras efetuam sobre a importância da função significativa dos elementos formais. Almada chegará a afirmar que a literatura, só através de *Orpheu* chegou a libertar-se do peso dos símbolos do passado, e conseguiu fazê-lo graças ao alento revolucionário das artes plásticas, que a conduziu na busca da própria autodeterminação e no encontro com o signo.

Os leitores de *Orpheu*, se não perceberam literalmente a men-

² Johanna Drucker analisa este momento peculiar, destacando como a tipografia, inicialmente incluída nas práticas da arte moderna, foi mais tarde excluída da conceptualização historiográfica sucessiva, que visava só encontrar uma fora de distinção radical entre artes visuais e literatura. Cf. [4].

sagem dessa poesia, perceberam intimamente a sua *ameaça*, a sua *subversão* que não era da ordem do *significado explícito* (de ordem ética, social, ideológica) mas do *significante* e através dele e nele da *Linguagem* que une ficticiamente a consciência à realidade enquanto prosa e as separa não menos ficticiamente enquanto poesia. [6]

Deste incómodo causado pelo *significante*, Almada será um dos maiores patrocinadores, nomeadamente através de algumas obras chave de teor vanguardista, em que as experimentações formais de ordem tipográfica conjugam no mesmo trabalho artístico elementos de significação verbal e visual, destacando uma investigação subjacente acerca da linguagem que desemboca na sua afirmação enquanto matéria. Isto acontece no *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, em *Litoral* e, de uma forma incontornável, em *K4 o quadrado azul*. Este último, concebido em colaboração com Amadeo, poderia ser entendido como paradoxal manifesto da irrepresentabilidade e da incomunicabilidade da experiência estética (comunicar «o segredo do génio intransmissível», por sua vez facultado por uma forma geométrica e uma cor), e ao mesmo tempo como provocatória recusa de uma dimensão superior ou externa à palavra, que se impõe na sua mais densa materialidade e se espalha no espaço preenchendo a página como se fosse uma tela. É nessa aparente superficialidade e bidimensionalidade que a linguagem se manifesta enquanto matéria resistente a um processo hermenêutico, desafiando o leitor com o seu véu textual liso, mas, às vezes, impenetrável.

A linguagem de Almada, sobretudo nos anos que coincidem e se seguem ao momento de *Orpheu*, caracteriza-se por um detrimento da narrativa e da representação em favor de um impacto súbito, visual, que desvenda um questionamento que a escrita opera da sua própria matéria, interrogando-se enquanto espaço. Esta aproximação entre escrita e pintura manifesta-se também noutras obras menos marcadamente vanguardistas, como por exemplo em *Saltimbancos (contrastes simultâneos)* (1916), onde os processos verbais trabalham todos para gerar uma presença imagética através das palavras, propondo novamente em chave literária o orfismo de Delaunay, ou como em *Frisos* (1915) que se anunciava como um volume de prosas ilustradas e assinado pelo “desenhador Almada Negreiros”.

Portanto, se é importante realçar que em Almada, como notou Ellen Sapega [8], seriam essas primeiras experimentações ao nível da escrita que iriam modificar a sua concepção do espaço, refletindo-se mais tarde também na pintura, não seria correto dizer que Almada privilegiou a escrita à pintura, porque as duas vertentes procederão sempre juntas na reflexão e nos projetos daqueles anos. Nesse respeito, um momento fundamental pode ser individualizando no encontro e depois na relação que se desenvolve com Robert Delaunay e sobretudo com a mulher dele, Sónia Delaunay-Terk, cuja obra inspirou Almada e cujo nome, impresso ou evocado, transita

3 Mariana Pinto dos Santos descreve *Saltimbancos* “uma vertigem de imagens trazidas por palavras sem pontuação, numa experimentação profíqua das «parole in libertà» advogada por Filippo Tommaso Marinetti. O autor do *Manifesto do Futurismo* de 1909 usava uma abundância de onomatopeias [...]. Em *Saltimbancos* também há onomatopeias sonoras, mas o efeito das suas palavras em liberdade é principalmente visual. E o que se nota é que o subtítulo se justifica plenamente, pois as cores sucedem-se, ora directamente convocadas pelo seu nome ora por elementos a que elas correspondem imediatamente [...]” [7]

nas dedicatórias do biénio 1915-1917, onde aparece também como co-autora de uma obra de poesia visual (*10 Poemas Portugueses*), que nunca chegará a ser realizada. Almada mostra um entusiasmo enorme pelos «poemas em cores» projetados com Sónia, tendo sido provavelmente muito marcado pelos resultados da colaboração entre a pintora e Blaise Cendrars - *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* - pelas possibilidades de harmonizar numa única obra poesia e pintura, conseguindo aproveitar ao máximo as potencialidades de ambos os meios.

Das várias colaborações internacionais que se projetaram naqueles anos, pouco se concretizará, mas pode-se dizer que os projetos e as reflexões desenvolvidas entre os membros do “c’rrculo” durante aquele período, tiveram um papel essencial no desenvolvimento sucessivo da estética literária de Almada. No ano de 1917 em particular, depois do entusiasmo “momento futurista”, Almada dedica-se a uma outra forma de arte, o bailado, que se torna essencial para a sua poética posterior dado que, mesmo dispensando «qualquer preparação literária ou artística», constitui um meio para atingir um «domínio absoluto da personalidade» [9]. *Os Bailados*, - nos quais será, não só espectador, mas também bailarino, coreógrafo e figurinista - proporcionam também um encontro biográfico à volta do qual se desenvolveria a experiência que permitirá conjugar o orfismo, o futurismo, os ballets, a paixão pelo livro de artista, e que desembocará também na produção dos caligramas.

O «Club das Cinco Cores», formado por Almada, Maria da Conceição de Mello Breyner (a Tatão), Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (a Lalá), Maria José Burnay Soares Cardoso (a Zeca) e Maria Madalena Moraes da Silva Amado (a Tareca), todas dançarinas do *Bailado do Encantamento* e d’*A Princesa dos Sapatos de Ferro*, torna-se «o centro da produção ingénua do autor» [10]. Nesse contexto, nascem obras como os quatro números dos cadernos conhecidos de *parva* (1,2, IV e 5), o livro ilustrado *O Pierrot que nunca ninguém soube que houve*, o caderno *N.C.5 - invention vert*. Este último apresenta uma fusão entre orfismo, futurismo e literatura infantil, «combinando os nomes com as cores e (operando) silabicamente contrastes simultâneos» [11], enquanto os outros se destacam por interligar o registo verbal e visual, contendo desenhos - em que utiliza a técnica de *pochoirs*, aprofundada durante a frequência com os Delaunay -, contos, ilustrações ligadas a um contexto carnavalesco e teatral; todos caracterizados pela utilização das mais variadas e brilhantes cores de tinta, com uma caligrafia marcadamente redonda e embelezada por círculos e pequenos desenhos, numa forma que relembra a das crianças. É, com efeito, uma relação entre as artes que continua a ser explorada, nesse ano (1919-1920) em que Almada se encontra em Paris, e é patente em todos estes exemplos, em que a imagem se encontra sempre conjugada com um texto, coexistindo no mesmo suporte, mas, todavia, sempre com o intuito de representar, ilustrar ou embelezar o texto escrito.

Seria nos anos sucessivos, e nomeadamente com *A Invenção do Dia Claro*, que Almada tornaria a sua escrita “visual” - como foi mais tarde descrita - não mais no que respeita ao grafismo ou às imagens, mas através do perseguimento de uma clareza imediata de entendimento que dialoga

com a pintura na medida em que procura uma voluntária imediatez ou bidimensionalidade, sendo de facto o lugar onde a escrita e a imagem se sobrepõem na, assim chamada por Eduardo Loureço, *frase-desenho* em que se cruzam o olhar primordial com o mundo [12].

3. Caligramas: os Desenhos em Frases

Os três caligramas de Almada, enviados à Tareca e assinados «Paris, 26 março 1920», pela colocação temporal e pela unicidade de género na obra do autor, podem-se considerar, com efeito, a manifestação material da clivagem que determina a separação de dois momentos. Se por um lado temos as imagens e as cores que ilustram, por outro temos *A Invenção do Dia Claro*, onde pintura e escrita já se encontram sinteticamente unificadas na ideia de *traço*, uma forma de linguagem universal que se torna «gesto idiomático, [e que trabalha] para uma certa suspensão da lei e do limite dos géneros» [13]. Trata-se de um caminho que levará sucessivamente a uma unificação de todas as artes sob o poder criativo da Poesia, e que agora é uma apresentação da materialidade das palavras que não se traduz em experimentação artística ou tipográfica, mas em ato epistemológico inédito. Antes desse momento, todavia, quase como a testemunhar a última etapa de um percurso, deparamo-nos, através dos caligramas, com a união entre duas disciplinas, alcançada na senda de um único traço, mas com uma forma significativa duplicada na presença sintética de dois gestos de criação.

[...] a área entre a poesia e a pintura, onde se inscreve o poema visual, [é] «o ponto onde elas se sobrepõem», [...] e desde a sua origem é sempre isso o que acontece, uma vez que toda a escrita tem origem na pintura (a escrita é uma pintura de palavras) e uma vez que é possível pensar simplesmente em imagens, como é possível pensar simplesmente em palavras. [14]

E. M. de Melo e Casto, no breve estudo introdutório dedicado aos três caligramas, relembra a necessidade de abordá-los teoricamente como “tecnofanias”⁴, realçando, porém, a existência de um possível elo de conjugação com as instâncias da poesia visual e nomeadamente com a ideia de ideograma. Diga-se que, por um lado, os caligramas de Almada, como vimos, inserem-se perfeitamente na linha das experiências de início de século⁵; por outro, porém, delas se destacam, por se inserirem num percurso autoral de reflexão especificamente relativa

4 No trabalho de referência efetuado por Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, encontra-se esta definição: «Poesia visiva in senso stretto è solo quella dove un messaggio linguistico autonomo è integrato e non sovrapposto o giustapposto a un messaggio iconico. Occorre che un messaggio linguistico, attraverso la scrittura, produca nello stesso momento e nello stesso spazio un messaggio iconico o, viceversa, che un disegno sostituisca la scrittura per esprimere un messaggio linguistico (non concettuale, linguistico)» [15].

5 Tendo optado, nessa sede, de focar a análise dos caligramas só relativamente à produção e a reflexão de Almada, é preciso ao menos referir, como justamente aponta Melo e Casto, os dois outros casos, contemporâneos a Almada, em que a relação entre escrita e imagem aparece conjugada no mesmo objeto artístico: Mário de Sá Carneiro (com os grafismos relativos ao poema *Manucure* e um bilhete com caligrafia espacial enviado a Fernando Pessoa em 1914) e o uso de letras em algumas pinturas de Amadeo de Sousa-Cardoso, pelo qual pode-se ver o ensaio de Joana Cunha Leal [16].

à linguagem, constituindo um momento de rotura em que Almada chegará a pôr «em questão [...] o conceito de linguagem como relação e entendimento entre os homens [...]» [17].

Se a análise abrangente da reflexão e do contexto teóricos que subjazem à composição dos caligramas sublinhou a importância destes relativamente à questão da relação entre escrita e pintura, uma leitura mais pormenorizada dos objetos poderá evidenciar a sua estreita relação com o «Clube das Cinco Cores» e a importante influência que um pensamento de invenção e jogo teve na consolidação da poética da ingenuidade.⁶

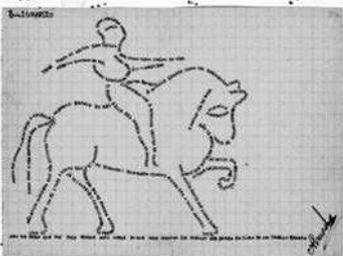


Fig. 1: AMAZONA: *não há nada que me faça pensar mais longe do que uma menina em maillot cor de rosa em cima de um cavallo branco / fazia-me grande curiosidade a vida dela / como será a vida quotidiana d'uma amazona? / não havia ninguém que não estivesse contente / o cavallo branco do rei / a música grande como um regimento a cavallo / tudo era alegria e grande vontade de viver / o maillot cor de rosa / o cavallo / a rapariga / não se podia desejar melhor / às vezes era preciso não haver música por causa de ser difficif (dificil?) / havia muita gente que vinha todos os dias / as senhoras fechavam os olhos quando era o salto mortal / já se conhecia o cavallo onde ella trabalhava melhor do que nos outros / uma vez fahou-lhe um pé e toda a gente fez oh! Horror /*

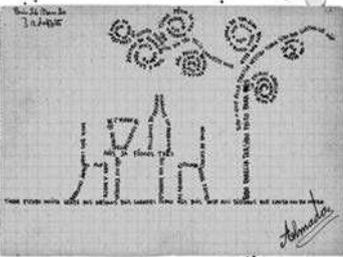


Fig. 2: PIQUENIQUE: *tinha estado muita gente nos mesmos dois logares como nós dois hoje alli sósinhos por causa um do outro / bebemos juntos / havia dois lugares por toda a parte / nós já fomos trez / foi um domingo / grande sede / ela escreveu na areia j. / falíamos do passado / olhámos um para o outro / as arvores estavam cheias de saúde / talvez triste / tudo parecia der sido feito para nós / tudo o que ella trazia vestido tinha sido por gostar de mim / nunca houve um dia tão feliz como este hoje / um coração é maior do que um homem / dentro do coração tudo é grande muito grande / não tinha pena de ter morrido n'aquele dia / não falles de mim falia só de ti que tu só é que vives / tudo o que ella dizia tinha graça de ter sido dito por ella / já escolhi aquela que há-de ser minha um dia para sempre nunca o céu esteve tão claro /*

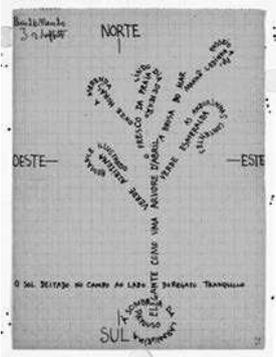


Fig. 3: ÁRVORE: *o sol deitado no campo ao lado do regato tranquilo / elegante como uma árvore d'abril / à sombra da lorangeira / repouso / a brisa do mar / manhã cedinho / passeio a pé / verde esmeralda / as andorinhas contentes / verde azeitona / romance illustrado / o fresco da praia / lindo dia de verão / onze horas / a merenda / NORTE / SUL / ESTE / OESTE*

⁶ Utilizam-se as transcrições de E.M. de Melo e Castro [18].

Embora a leitura não tenha algum ponto de partida previamente estabelecido, podemos observar como os três caligramas têm uma linha horizontal onde assenta o desenho e onde a frase se desenvolve de esquerda para direita, convocando uma leitura que principia naquele ponto. A palavra *desenho* não é casual e, aliás, sublinha uma característica patente - pelo menos nos primeiros dois: a natureza do caligrama de Almada enquanto desenho e “cena” descritiva, e não enquanto figura ou emblema, como acontecia com Apollinaire, por exemplo. À imagem corresponde o poder semântico do texto escrito, que se aproxima a um poema em prosa, com a característica de ser construído por segmentos intercambiáveis que, na troca eventual da ordem de leitura, não mudariam o significado geral, ou no máximo o tornariam magmático. Os temas abordados encaixam-se perfeitamente nas imagens que se encontram nas produções manuscritas elaboradas no contexto do «Clube», e, como testemunha uma carta enviada a Lalá cerca de um mês antes da data indicada no caligramas, faziam parte, naquela altura, dos específicos interesses do autor.

O unico verdadeiro amigo que tenho tido e a arte. Ela sim e minha verdadeira amiga. [...] Agora sou todo para a Arte. [...] Trabalho com toda a alegria, todo o dia: faco 5 a 6 desenhos por dia e escrevo coisas e tambem faco negocios para ganhar dinheiro para comprar muito papel branco e muitos lapis e muitos pinceis e muitas cores: Uma riqueza! Faco muitos cavalos de circo com amazonas e bailarinas e palhaços e publico e bombeiros. Ontem fiz o retrato de uma menina em cabelo com a perna tracada. Faco as coisas muito claras. Estou contente. Fiz uma garrafa tao parecida que o quadro caiu no chao e so a garrafa e que se partiu. Foi uma pena. Estou a preparar as minhas coisas para ir a Portugal. Se nao fosse o nosso Club nao pensava em Portugal antes de 10 anos. [...]. Viva o Nosso Club! Coitadinhos dos outros. Eu estou cada vez mais eu; tao eu que ja me encontrei: gosto de tudo o que esta assinado ALMADA.

Um detalhe muito significativo que, pela abordagem que se tentou fazer da questão, é preciso destacar, diz respeito à garrafa - única coisa que se quebra quando o quadro cai no chão: longe de querer sublinhar a sua destreza de imitador, nesse registo de brincadeira parece sobressair, ao contrário, aquela consciência da espessura material do signo, que na *Invenção do Dia Claro* dará origem a trechos como «A Flor».

O terceiro caligrama merece um tratamento à parte, dada a importância que lhe confere Melo e Castro: de facto, é este que poderia ser proposto, na opinião do crítico, como verdadeiro predecessor da poesia visual portuguesa, pois seria o «primeiro poema visual ideogramático da língua portuguesa» [20]. A justaposição de dois elementos distintos (a rosa dos ventos e a árvore), sugeririam então - seguindo as propostas de Fenollosa/Pound, e mais tarde Haroldo de Campos - uma relação fundamental entre

7 Carta de Almada a Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (Lalá), datada de «Paris 29 Fev 20 3 r. Laffite». Utiliza-se a transcrição, com grafia não atualizada, feita por Sara Afonso Ferreira [19].

elas, tendo uma carga semântica imediata, que não seria alcançável só pelo texto em si. Propondo aqui uma nossa interpretação (que tente conjugar os dois elementos, sem, porém, querer discutir sobre as possíveis definições de ideograma concreto), poder-se-ia pensar que a árvore da vida, tema comum da poesia visual, entrando aqui em relação com o alfabeto (aliás, sendo composto por letras), poderia representar uma variante daquele, ou seja, uma árvore do saber, tal como propõe Ana Hatherly relativamente à figura de Johannes Von Keyserberg Helisame Lehre [22]. A rosa dos ventos, considerada em relação ao conjunto, não se apresenta em eixo com a árvore, a qual está ligeiramente em posição de Norte-Leste, podendo indicar a posição que Paris ocupa em relação a Portugal (lembre-se, nesse respeito, a capa de Sudoeste, que irá propor a mesma construção). Além da referência espacial, dar-se-ia também uma relação biográfica, estabelecida pela «árvore d'abril» (Almada nasce a dia 7 de abril), pelo «verde azeitona» e pelo «verde esmeralda», presentes nos dois ramos da árvore (Verde é a cor de Almada, e a cor que se identifica com a ingenuidade, pois verde será também a capa da *Invenção*). Algumas palavras indicam que é manhã (*o sol, manhã cedinho, lindo dia de verão, onze horas*), sendo que o horário é também indicado na figura, onde as palavras fazem de ponteiro, indicando a manhã, ou seja, um saber novo e recém-nascido.

Conclusão

Os caligramas de Almada, e nomeadamente «A Árvore», mais do que ideogramas, parecem aproximar-se do texto-imagem de Ana Hatherly, pois «simultaneamente transcende[m] e engloba[m] o problema do conteúdo ao nível do significado, alargando este para o que se poderia designar por *um campo de significação integral*». Este campo de significação, será para todos o momento de sobreposição entre pintura e escrita que representa a face complementar, e imediatamente antecedente à *frase-desenho* de que fala Eduardo Lourenço. Para o terceiro parece de facto tratar-se de algo mais, algo que na relação entre escrita e imagem, desvenda o amanhecer do que viria a ser um verdadeiro “dia claro”.

Referências

1. Melo e Castro, E. M. de: Poética do ciborgue. Antologia de textos sobre tecnopoiesis, Rio de Janeiro: Confraria do Vento, p. 25 (2014).
2. Drucker, J.: The Visible Word. Experimental Typography and modern art (1909-1923) Chicago: The University of Chicago Press (1994).
3. Greenberg, C.: Modernist Painting. In: Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, Blackwell, Oxford, pp. 754-760, 755 [1965] (1992).
4. Drucker, J.: The Visible Word. Experimental Typography and modern art (1909-1923) Chicago: The University of Chicago Press. 68 e seg. (1994).
5. Negreiros, J. de Almada: Orpheu 1915-1965, ed. fac-similada, Lisboa: Babel, p. 15 [1965] (2015).

8 Melo e Castro, na sua definição, aponta para um «equilíbrio de tensões e [para] a fusão dinâmica entre a realização espacial e material do poema e as suas cargas imagísticas e simbólicas, que [...] são as coordenadas profundas do poema concreto, distinguindo-o do simples “caligrama” figurativo (Apollinaire) e ainda das experiências futuristas das “palavras em liberdade”» [21].

6. Lourenço, E.: A poesia de *Orpheu*. In: Os Caminhos de *Orpheu*. Catálogo de exposição. Lisboa: BNP/Babel, pp. 29-44, 31 (2015).
7. Pinto dos Santos, M. - Ferreira, S. A.: Almada Negreiros e Sónia Delaunay. In: O Círculo Delaunay, Catálogo de Exposição (20-11-2015 -22-02-2016), Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian, pp. 135-157, 145 (2015).
8. Sapega, E. W.: Lisbon Stories: The Dialogue Between Word and Image in the Work of José de Almada Negreiros. In: Portuguese Modernism. Multiple Perspective on Literature and the Visual Arts, Oxford: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, pp. 55-69, 58 (2011).
9. Negreiros, J. de Almada: Manifestos e Conferências, Lisboa: Assírio e Alvim, pp.36-37 (2006).
10. Ferreira, S. A.: Almada, os bailados russos e o “Clube das Cinco Cores”. In: Revista de História da Arte, 2/2014, Universidade Nova de Lisboa, pp. 438-448, 444 <http://revis-taharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf> (2014).
11. Pinto dos Santos, M. - Ferreira, S. A.: Almada Negreiros e Sónia Delaunay. In: O Círculo Delaunay, Catálogo de Exposição (20-11-2015 -22-02-2016), Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian, pp. 135-157, 152 (2015).
12. Lourenço, E.: Almada, ensaísta? Introdução a Negreiros, A. In: Obras Completas, Vol. V - Ensaios, Lisboa: IN-CM, pp. 11-20 (1992).
13. Rubim, G.: O próprio humano: língua, nação e outras paragens no idioma de Almada Negreiros. In: Colóquio/Letras, n. 185 (Janeiro/Abril 2014), pp. 11-21, 13 (2014).
14. Hatherly, A.: A Reinvenção da Leitura. In: PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa [Org. Ana Hatherly & E. M. de Melo e Castro], Lisboa: Moraes Editores, pp. 138-152, 138 (1981).
15. *Apud* Parmiggiani, C. (org.): L'alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta, (catalogo a cura di Carlo Parmiggiani), Reggio Emilia: Chiostrì di San Domenico (20 gennaio - 3 marzo 2002) Milano, Mazzozza, p. 91 (2002).
16. Leal, J. C.: Apropriação, deslizeamento, deslocação. (sobre a representação na pintura de Amadeo de Souza Cardoso). In: Revista de História da Arte n. 2/2012, Universidade Nova de Lisboa, pp. 111-127 (2012).
17. Gonçalves, E.: Escrita escrita. Ideogramas e anagramas. In: PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa [Org. Ana Hatherly & E. M. de Melo e Castro], Lisboa: Moraes Editores, pp. 193-197, 195 (1981).
18. Melo e Castro, E. M. de: Poética do ciborgue. Antologia de textos sobre tecnopoiesis, Rio de Janeiro: Confraria do Vento, p. 28 (2014).
19. Cf. Ferreira, S. A.: Almada, os bailados russos e o “Clube das Cinco Cores”. In: Revista de História da Arte, 2/2014, Universidade Nova de Lisboa, pp. 438-448, 446 <http://revis-taharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf> (2014).
20. (Melo e Castro, 2010: 27). Melo e Castro, E. M. de: Poética do ciborgue. Antologia de textos sobre tecnopoiesis, Rio de Janeiro: Confraria do Vento, p. 27 (2014).
21. Melo e Castro, E. M. de: O fim visual do século XX, São Paulo: edusp, p.42 (1993).
22. Hatherly, A.: Interfaces do olhar, Lisboa: Roma Editora, p. 100 (2004).