

# AVATARES DO EU: A (IM)POSSIBILIDADE DO AUTORRETRATO NA POESIA DE ALMADA NEGREIROS

## RESUMO

As referências ao eu são recorrentes na poesia de Almada Negreiros. No entanto, isso não é suficiente para se partir do princípio de que a sua escrita é autorrepresentativa ou de que o autorretrato é uma preocupação central da sua produção neste âmbito. Já na sua obra plástica, em que são vários os autorretratos expressos e figurativos, esta inquietação é mais notória. Iniciada com as Vanguardas das primeiras décadas do século XX, quando a unidade do sujeito é posta em causa com uma fragmentação do eu sobejamente trabalhada em casos como os de Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro, a obra multifacetada de Almada nem sempre é abordada da mesma forma que a dos seus companheiros geracionais. Pretende-se com este estudo questionar o lugar do eu na poesia de Almada Negreiros, tentando estabelecer relações entre a sua poesia e os seus autorretratos plásticos.

## PALAVRAS-CHAVE

AUTORRETRATO | EU | AVATAR | POESIA | ALMADA NEGREIROS

## ABSTRACT

The references to the self are common in Almada Negreiros' poetry. Notwithstanding this is not enough to say that his writing is self-representative or that the self-portrait is a central concern of his literary production. In his artworks, in which there are several explicit and figurative self-portraits, this preoccupation is clearer. The multifaceted work of Almada Negreiros, that begun with the Vanguardas of the first decades of the XXth century, when the unity of the self was being jeopardized through a fragmentation largely studied in authors like Fernando Pessoa or Mário de Sá-Carneiro, is not always considered in the same way as the works of his generational companions. The aim of the current study is to question the place of the self in Almada Negreiros' poetry, trying to establish relations between his poetry and his visual self-portraits.

## KEYWORDS

SELF-PORTRAIT | SELF | AVATAR | POETRY | ALMADA NEGREIROS

**TERESA JORGE FERREIRA**

Doutoranda em Estudos Portugueses  
IELT – FCSH/UNL  
[teresajorgeferreira@gmail.com](mailto:teresajorgeferreira@gmail.com)



### Autorretrato ou tornar possível o impossível

Na obra plástica de Almada Negreiros, existem vários autorretratos expressos e figurativos, notando-se uma inquietação autorrepresentativa, que pode ser observada ao folheamos, por exemplo, os catálogos das exposições *Almada*, de 1984, e *O rosto da máscara. Auto-representação na arte portuguesa*, de 1994. Na sua poesia (e na sua obra literária em geral, na qual aliás nem sempre é fácil traçar fronteiras entre os diferentes géneros), as referências ao eu são recorrentes — mas será isto suficiente para considerar o autorretrato uma preocupação central da sua produção poética?

Considerando dois possíveis sentidos do termo, que tiveram larga aceitação até ao século XIX, o autorretrato, plástico ou poético (e sem desenvolver agora as potenciais implicações efrásticas desta relação)<sup>1</sup>, poderia, por um lado, tentar responder à pergunta «quem sou eu?», numa indagação que procurasse uma representação única e estável da identidade, ou, por outro, comemorar a existência do artista e combater o seu esquecimento. Em qualquer dos casos, o autorretrato serviria um projeto narcísico, como espelho do seu autor, preconizando a semelhança e a fidelidade ao sujeito original (pelos traços físicos e/ou psicológicos).

Ora, com os «abismos do eu» sondados a partir do Romantismo, abre-se um campo exploratório da autorrepresentação, que irá levar os artistas por vários caminhos e irá desenvolver a própria ideia de ilusão do autorretrato, de irrealidade ou impossibilidade de qualquer representação do eu, dando espaço ao simulacro, que confirma que a ilusão autorrepresentativa não pode ser

mais do que isso: uma ilusão<sup>2</sup>. É neste sentido que vai o pensamento de José Gil, que, dialogando com Deleuze e Guatarri a propósito das considerações sobre o rosto e o corpo em *Mil planaltos*, afirma que é necessário repensar a questão da semelhança no retrato. Segundo José Gil, a representação não procura a semelhança ou a analogia, «mas o lugar topológico da génese da semelhança. Ou seja: as intensidades formais primeiras que puxam um rosto para a diferença consigo mesmo, para fora de si, e novamente para a unificação e para dentro de si», porque o rosto é um «complexo de sinais e de forças em movimento» (Gil 2005, 33).

O autorretrato seria então uma espécie de fixação de movimentos, de presença e ausência, uma tentativa de tornar possível o impossível. O movimento entre presença e ausência é fundamental para chegar a este lugar da relação entre o sujeito e o autorretrato: há forças que põem em causa a unidade estável do eu, que o lançam na multiplicidade, mas que não o deixam, contudo, abandonar o seu «espaço» de imanência.

As Vanguardas do início do século XX vêm pôr em causa precisamente a unidade do sujeito, num desdobramento que tem sido trabalhado, no panorama literário português, em casos como os de Fernando Pessoa (que cria múltiplas subjetividades) ou de Mário de Sá-Carneiro (que trabalha a dispersão eu-outro). A obra multifacetada de Almada, inscrita nestes movimentos vanguardistas, nem sempre é colocada a par dos referidos casos por aparentemente manter a centralidade do sujeito<sup>3</sup>. Qual é afinal o lugar do eu na poesia de Almada Negreiros? E que relações se podem intuir entre a sua poesia e os seus autorretratos plásticos<sup>4</sup>?

<sup>1</sup> Michel Beaujour, na obra *Miroirs d'encre*, sobre o autorretrato literário, sublinha o carácter metafórico do termo «autorretrato» neste contexto, bem como das expressões em que os autores afirmam, por exemplo, que «se pintam» (Beaujour 1980, 7). A utilização do termo «autorretrato» parte, portanto, das artes plásticas, e deverá ser pensado em conjunto com o retrato.

<sup>2</sup> Beaujour defende que, se o autorretrato pode constituir uma tentativa de responder à pergunta «quem sou eu?», na verdade acaba por significar uma «mimésis sans illusion, tentative incertaine de retour: l'autoportrait est une odyssee vers une Ithaque engloutie. La tâche de l'écrivain consistera à forger sans magie un simulacre textuel du lieu-miroir perdu» (Beaujour 1980, 341).

<sup>3</sup> Eduardo Lourenço, por exemplo, afirma que «Almada foi o anti-Pessoa. Pessoa foi a impossível inocência, a cisão sem remédio [...]. Almada jogou-se inteiro na ficção de uma inocência mágica [...]. Não teve duplos para o curar de não ser uno e existente» (Lourenço 1982, 45).

<sup>4</sup> A escolha do termo «plástico» prende-se com o facto de Almada Negreiros usar diversos materiais e suportes: óleo, esferográfica, tinta da china, grafite, lápis, arame, sobre tela, papel, cartolina, cartão, etc.

### **Eu-artista, eu-poeta**

A constante autodefinição de Almada «é a de artista», como assinala Eduardo Lourenço, de artista de Vanguarda (Lourenço 1992, 14). Para Almada, os artistas (todos poetas em sentido amplo) estão «em primeiro lugar», porque «têm o dom de descobrir os próprios fundamentos da vida, e ainda antes mesmo que a vida tenha podido assentar na realidade» (Almada Negreiros 1992b, 143). A poesia é o ato criador, o momento que antecede ou testemunha a (obra de) arte, o que artista tem para expressar, qualquer que seja o suporte artístico utilizado: «o que se deseja dizer é a Poesia; a maneira que se emprega para dizer é a Arte» (Almada Negreiros 1992b, 147). Ora, Almada nunca se apresentou «em público senão como pessoa de arte», reforçando a ideia de que a «Arte é sobretudo atitude universal da pessoa humana» (Almada Negreiros 1993, 178).

Na obra plástica e poética de Almada, é recorrente a afirmação despudorada e orgulhosa do ser-artista, do ser-poeta. Recordem-se os inúmeros autorretratos plásticos em que o artista aparece com o pincel e a paleta, o livro e a caneta, dos quais destacamos o «Auto-retrato com prancheta» (1928), o «Auto-retrato com paleta» (Sintra, 1926), o «Auto-retrato» (1938) e o «Auto-retrato» (1948). Também através de palavras, Almada constrói uma certa imagem do eu-poeta, em parte pela importância dada ao nome-assinatura, que muitas vezes aparece antes ou depois dos poemas e dos manifestos, e aos epítetos: «Poeta Sensacionista e Narciso do Egípto», «Poeta d'Orpheu Futurista e Tudo», «poeta futurista José de Almada-Negreiros», etc. A assinatura e os epítetos vêm muitas vezes

incluídos no próprio texto (assim como as dedicatórias e as datas), fazendo com que os elementos que seriam à partida paratextuais ganhem relevância no interior da obra, como parte integrante da mesma.

Alguns autores, como Eduardo Lourenço, consideram que a afirmação do autor vai na linha de uma automitificação, que constrói uma imagem hiperbólica do sujeito. No «Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX», Almada começa com uma sequência de várias frases iniciadas por «Eu»: «Eu não pertença [...]», «Eu pertença [...]», «Eu sou [...]», «Eu tenho [...]» (Almada Negreiros 1993, 37). Este recurso anafórico vai intensificando a importância do eu e da sua condição de artista, entendida como «profissão»:

**«Eu sou um poeta português que ama a sua pátria.  
Eu tenho a idolatria da minha profissão e peso-a.  
[...]»  
Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade  
e creio-me portanto, como português, com o direito  
de exigir uma pátria que me mereça.» (Almada Negreiros  
1993, 37)**

Até certo ponto, pode supor-se que esta automitificação corresponde a um dos propósitos tradicionais do recurso à autorreferencialidade, de comemoração e imortalização do artista. No entanto, a grande preocupação de Almada não parece ser com o seu futuro enquanto artista ou com a perenidade da sua obra, mas com o presente em que é preciso agir (e a poesia é «ação!», *performance*), para mudar a pátria, o mundo, para poder criar um futuro

digno do «homem completo». E Almada alimenta uma aspiração em relação à pátria:

**«guardo [no meu peito] quotidianamente a ambição que não cedo a ninguém — de querer ser eu o melhor de todos os Portugueses!» (Almada Negreiros 2005b, 72)**

A assinatura «almada», com o dê destacado, foi adotada durante a estadia em Paris, num período em que o artista encontrou, segundo Margarida Acciaiuoli, uma nova «perspectiva de si mesmo»<sup>5</sup>. Esta assinatura é usada na sua obra plástica, mas também, por exemplo, nas edições de 1921 de *A invenção do dia claro* e de *O menino d'olhos de gigante*. Afirma-se, com este dê alto e excessivo, a coerência da atitude do artista multifacetado, que se expressa através de diversos meios.

Almada quer ser mais (o artista) Almada, mostrar-se, reivindicando o seu lugar de criador livre numa sociedade que não se cansa de criticar. Neste sentido, sustenta o valor único e original da sua existência, através da criação artística, considerando-se o centro do universo:

**«o lugar de um homem é no espaço preenchido pelo seu próprio corpo. O lugar de um homem é aí, no centro do Universo. — O centro do Universo é no espaço preenchido pelo corpo de um homem!» (Almada Negreiros 1992a, 61)**

António Rodrigues, no catálogo da exposição *O rosto da máscara. Auto-representação na arte portuguesa*, sublinha a «exposição pública da imagem do corpo do Artista que Almada prossegue, na deliberada confusão entre afirmação

de identidade autoral e auto-mitificação», lembrando muitas das autorrepresentações de Almada «publicadas na imprensa como imagens publicitárias de si próprio. Vestido de operário, em 1917, para representar no palco do Teatro República o seu episódico Manifesto Futurista, tenista nos mundanos anos 20, mas também lendo ou desenhando ou apenas mostrando-se com *boina de artista*, até aos *olhos de gigante* da sua determinação de Ver ao longe, em rosto de arame, écran de máximas universais ou apenas olhos articuláveis pelos eixos do infinito» (Rodrigues 1994, 41).

No entanto, esta constância na sua afirmação como artista não implica de modo nenhum a preconização de uma unidade do sujeito. Pelo contrário, o artista expande-se e transforma-se, eleva-se e manifesta-se em diferentes suportes e em sucessivas transfigurações. Pode-se considerar que o ser-artista concretiza, no caso de Almada, a primeira aceção possível da palavra «avatar» (usada pelo próprio) — a de descida de um deus à terra, no sentido em que o poder (divino) da criação foi assumido pelo homem e materializado através da realização da obra de arte.

### **Exaltação e transfiguração**

Almada segue por vezes a via de uma exaltação violenta para melhor expressar a intensidade com que (se) vive. Sobretudo quando está mais aceso o entusiasmo futurista e sensacionista, do «sentir tudo de todas as maneiras»<sup>6</sup>, os textos de Almada estão impregnados pelo ódio, que energiza a reivindicação de um lugar central para a sua unicidade no panorama social (e a preocupação de Almada é sobretudo nacional).

<sup>5</sup> Quanto à assinatura de Almada Negreiros, Margarida Acciaiuoli refere que, a partir da estadia em Paris, «o d de seu nome eleva-se então no ar, em bandeira desta nova conquista, onde a sua situação de indivíduo aparece para sempre ligada à sua qualidade de ser português» (Acciaiuoli 1985, 4).

<sup>6</sup> Em «A passagem das horas», o «engenheiro sensacionista» Álvaro de Campos dedica os seus versos «a José de Almada Negreiros» (Campos 2002, 191).

Em *A cena do ódio*, poema de 1915 destinado ao n.º 3 da revista *Orpheu*, mas apenas publicado parcialmente em 1923 e integralmente em 1958 (cf. França 2003, 9), o eu é posto em cena, num confronto com um tu que é «tantos» (os «burgueses de Portugal»), inspirador de ódio. Todo o longo texto se desenvolve através desta oposição entre o eu e o tu: o desprezo (ou a indiferença) que a sociedade lhe dedica é retribuído pelo ódio dramatizado que Almada usa como motor de criação.

Neste poema, Almada dedica «todos os meus [seus] avatares» a Álvaro de Campos, ele próprio personagem da encenação literária pessoana e representante do Futurismo e do Sensacionismo. O epíteto que acompanha a assinatura, «Poeta sensacionista e Narciso do Egipto», como que apresenta esta ficção do eu no subir do pano. Pela primeira vez, o artista apresenta-se como poeta; pela primeira vez, o poeta apresenta-se como sensacionista, numa nova homenagem a Pessoa, teorizador do movimento.

O eu ergue-se desde o primeiro verso. As maiúsculas, usadas em pronomes pessoais e afins para referir Deus, de acordo com os preceitos gramaticais, são aqui aplicadas em «Eu», «Me», «Mim», mostrando como cresce e se inflama o sujeito: aqui, é o «Eu» que é exaltado, divinizado, reforçando a ideia de avatar enquanto presença de um deus na terra (ou no poema). Neste autorretrato, não se procura qualquer semelhança com o «autor empírico» do texto. O texto abre-se à transfiguração e ao movimento, desenvolvendo outro dos sentidos da palavra «avatar» — o de processo metamórfico e de transformação:

**«Ergo-Me Pederasta apupado d'imbecis,  
divinizo-Me Meretriz, ex-líbris do Pecado,  
e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!» (Almada  
Negreiros 2005b, 23)**

O ódio nasce do riso dos outros e excita o amor-próprio numa vontade de viver de forma intensa. A guerra declarada pelo sujeito fá-lo afirmar as suas intenções em relação à vida, num assumir de diferentes avatares:

**«Agora quero vivê-La!  
Hei-de poeta cantá-La em Gala sonora e dina!  
[...]  
Hei-de Átila, hei-de Nero, hei-de Eu,  
cantar Átila, cantar Nero, cantar Eu!» (Almada Negreiros  
2005b, 23-24)**

Estas transfigurações são também confirmadas por uma espécie de refrão, em que o nascimento do eu o desdobra numa encarnação de males:

**«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!» (Almada Negreiros  
2005b, 25)**

O poeta declara: «Sou Narciso do Meu Ódio» (Almada Negreiros 2005b, 24), numa subversão do narcisismo tradicional. Não fala do amor por si próprio, pela sua beleza, pelo seu rosto apazível, mas sugere antes um amor pelo seu ódio e pela sua face transfigurada. O amor ao ódio do eu por um «Tu, que te dizes [se diz] Homem!», representante da burguesia, do «ideal com i pequeno!».

Neste poema, é o próprio autor a incluir uma referência a Nietzsche e a Zaratustra, que nos remete para o «super-homem» anunciado em *Assim falava Zaratustra*: «“Eu vos anuncio o Super-humano. O homem só existe para ser superado”» (Nietzsche 2010, 26). Para Zaratustra,



«A grandeza do homem está em ele ser uma ponte e não uma meta; o que se pode amar no Homem é ser ele *transição e perdição*», mas as suas palavras levam os outros a rir (Nietzsche 2010, 28-31), tal como os burgueses se riem de Almada. O «super-homem» de Nietzsche não é um homem apenas bom, porque a moral é limitadora da criação:

**«“É necessário que o homem se faça ao mesmo tempo melhor e pior’ — tal é a minha doutrina. O pior mal é indispensável ao bem do Super-homem”.» (Nietzsche 2010, 380)**

E com este princípio, Zaratustra exorta os criadores, «Homens superiores», a abraçarem o abismo com coragem e arrogância (Nietzsche 2010, 379-383).

Almada professa também este desafio e lança-se na exaltação do «super-homem» («homem completo» ou «Homem Definitivo», nas palavras de Almada). No «Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX», Almada adota o mesmo discurso animado pelo ódio, ao mesmo tempo que faz um elogio da guerra:

**«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 consequência do domínio da vontade, portanto uma virtude consciente.» (Almada Negreiros 1993, 39-40)**

Por isso, e como Zaratustra, Almada lança um repto aos portugueses:

**«Para criar a pátria portuguesa do século XX [...] existe apenas uma imposição: Se sois homens sede Homens, se sois mulheres sede Mulheres da vossa época. [...] Tentai vós mesmos o Homem Definitivo.» (Almada Negreiros 1993, 42)**

E este desafio, ele próprio o vai seguir, ao querer superar-se e ser «o melhor de todos os Portugueses!» (Almada Negreiros 2005b, 72).

Regressando à poesia, *A cena do ódio* (a par das odes de Álvaro de Campos) marca a fação mais vanguardista do projeto modernista português, na qual ressaem a provocação e a busca do escândalo. Almada assume um papel performativo nesta encenação modernista, em que o ódio serve de amplificador do eu, que se vai desdobrando de forma ameaçadora sobre o «inimigo». O ódio faz crescer o amor-próprio, numa experiência sensacionista de ser mais e sentir mais, através do eu absoluto, que se autodiviniza e autoexalta.

### **(Re)criação do eu-menino**

Almada desenvolve uma outra estratégia de autorretrato poético, que pode ser simbolicamente representada pela figura d’*O menino d’olhos de gigante*, título do poema de 1921. Com a epígrafe, «*Dizem que sou eu, o menino d’olhos de gigante; e eu juro, pela minha boa sorte, que não sou só eu!*» (Almada Negreiros 2005b, 98), o texto começa por questionar a identificação do eu-autor com o eu-menino, estabelecendo múltiplas possibilidades de inclusão de «eus» no eu-menino. Na primeira página do manuscrito deste poema, a epígrafe está corrigida: em vez de «*e eu juro [...] que não sou só eu*», aparece rasurado «*e eu juro [...] que o menino d’olhos de gigante é toda a gente*» (Almada Negreiros 2005b, 247). Em relação à expansão do sujeito conseguida em *A cena do ódio*, parecia haver aqui um movimento de redução-concentração, através da figura «pequena» do menino, mas a epígrafe funciona quase como um aviso de que no eu-menino cabem também muitas identidades.

O lugar da infância e da ingenuidade é essencial para a poética de Almada Negreiros. O menino, que é um homem que não mudou («*La lettre*») (Almada Negreiros 2005b, 88),

sente «tudo muito grande / só eu pequenino» («Chez moi») (Almada Negreiros 2005b, 47), e assim olha para o mundo com os seus olhos enormes, tantas vezes representados nos seus trabalhos plásticos, em que se destacam na figuração do rosto<sup>7</sup>. O recurso à imagem dos olhos grandes pode constituir um motivo autorreferencial, uma vez que remete para um aspeto físico do autor que é muitas vezes representado — a «Auto-reminiscência» (1949) demonstra bem isso na obra plástica, já que os olhos grandes são o elemento que mais sobressai nas linhas cubistas, quase abstratas, traçadas a tinta da china. No entanto, este recurso autorreferencial será antes o pretexto para desenvolver na obra poética a importância da inocência e dos sentidos na relação do eu com o mundo. Em *O menino d'olhos de gigante*, o eu-menino afirma que é «gigante nos olhos» e que sabe «aproveitar / estes olhos de gigante / que Deus me [lhe] deu para olhar», ao ter de «procurar / mil maneiras d'aumentar / o meu [seu] corpo pequenino». O menino estabelece com o mundo uma relação espontânea e livre, sem as moderações impostas pela idade adulta.

Na obra de poemas em prosa intitulada *A invenção do dia claro*<sup>8</sup>, e publicada também em 1921, Almada começa por apresentar um desenho com um «retrato do autor por elle-proprio», em que também sobressaem os olhos grandes. Este desenho de abertura pode propor desde logo um autorretrato: não obstante, é curioso notar que Almada não escolhe esse termo, opta antes por «retrato do autor», como se não fosse apenas um retrato do eu «por elle-proprio», mas um retrato do eu-autor (do eu que é autor). A obra estrutura-se em três partes, intercaladas por «Confidências», e o poeta volta a adotar uma postura cénica, bem notória nos monólogos que dirige à Mãe.

Pode ser, como sustenta Eduardo Lourenço (Lourenço 1992, 12), que a necessidade de «inventar a infância roubada» (provocada pelo facto biográfico da morte prematura da mãe) leve o autor ao projeto moderno de procura de «origem e originalidade»; ou pode antes ser que o projeto moderno de afirmação da originalidade e da liberdade do artista passe por outra encenação, a de produção de um novo avatar do eu, o eu-menino, num apelo a esse lugar matricial da infância, lugar de criação em potência. O eu (re) cria-se criança, escrevendo *A invenção do dia claro* com um estilo infantil e simples, não simplista, em que a ternura se converte, em vez do ódio, no motor de criação:

**«Mãe! passa a tua mão pela minha cabeça!  
Quando passas a tua mão na minha cabeça é tudo tão  
verdade!» (Almada Negreiros 2005a, 28)**

Nas suas confidências à Mãe, o menino conta a sua viagem «desde o universo até ao meu [seu] peito quotidiano», voltando a enfatizar a importância dos olhos para a percepção do mundo, remetido ao visível-tangível:

**«Durante a viagem encontrei tudo disposto de antemão  
para que nunca me apartasse dos meus sentidos. E assim  
aconteceu sempre desde aquelle dia inolvidavel em  
que reparei que tinha olhos na minha propria cara. Foi  
precisamente n'esse dia inolvidavel que eu soube que tudo  
o que há no universo podia ser visto com os dois olhos que  
estão na nossa propria cara. Não foi, portanto, sem orgulho  
que constatei que era precisamente por causa de cada  
um de nós que havia o universo.» (Almada Negreiros  
2005a, 38)<sup>9</sup>**

<sup>7</sup> Cf. «Auto-retrato» (1938), «Auto-retrato» (1940), «Auto-retrato» (c. 1940), ««Auto-retrato» (1948), «Auto-retrato» (1949), «Auto-reminiscência» (1949).

<sup>8</sup> Segundo Fernando Cabral Martins, esta obra pode ser considerada como um «poema em prosa» ou como uma «peça para um actor», já que foi lida como conferência e depois editada (cf. Martins 1998, 79).

<sup>9</sup> No «Auto-retrato com paleta» (Sintra, 1926), aparece a seguinte legenda: «Os olhos são para ver e o que os olhos vêem só o desenho o sabe». Além da importância gráfica dada aos olhos, também a legenda ajuda a compor este argumento da importância do olhar na poética de Almada Negreiros.

O olhar representa os sentidos, que fazem da sensação a «única realidade da vida» e da sua consciência «a única realidade em arte», de acordo com a teorização pessoana sobre o Sensacionismo. O eu é sensível à claridade (do «dia claro») e procura a «Luz» no seu percurso, na sua «viagem» pela vida<sup>10</sup>, que não quer nunca «perder de vista». O gigante que queria roubar os olhos do menino é afinal o universo, mas o universo está em cada um, em cada eu, porque existe através dos sentidos: «Todas as coisas do universo aonde, por tanto tempo, me procurei, são as mesmas que encontrei dentro do meu peito no fim da viagem que fiz pelo universo» (Almada Negreiros 2005a, 38). É este «encontrar dentro do peito», esta consciência, que define o artista na sua relação com o mundo. Em «A flor» (Almada Negreiros 2005a, 41), também de *A invenção do dia claro*, o artista é metaforicamente considerado uma criança, que, em solidão, deixa que a palavra «flor» ande por dentro de si, «da cabeça para o coração e do coração para a cabeça», até encher com linhas uma folha. A flor — mallarmeana?<sup>11</sup> — é a poesia que depois se põe no papel, com «as linhas [...] que Deus» criou. Mas não há uma forma única para materializar essa ideia que circula, há antes experimentações, propostas para jogar com as linhas («algumas d'essas linhas, ou todas. Talvez [...] fóra dos seus logares»), usando o mesmo poder divino da criação (relembre-se a autodivinização do artista). Com a produção literária acontece o mesmo, as palavras (a poesia) estão dentro do peito e o poeta depois joga com elas como uma criança:

**«Gásto os dias a experimentar logares e posições para as palavras. É uma paciência de que eu gôsto. É o meu gôsto. Tudo se passa aqui pelas palavras — todos os gôstos.»**  
(Almada Negreiros 2005a, 21)

Em *A invenção do dia claro*, Almada apresenta os dados do seu passaporte, para poder viajar pelo mundo: profissão

— «Poeta!»; estado — «Menino!» (Almada Negreiros 2005a, 31). Com esta «declaração oficial», proclama mais uma vez a sua condição de artista e propõe a sua poética da ingenuidade, mas também do «faz de conta» ou da encenação, já seguida em *A cena do ódio* com um tom muito diferente.

### O verbo na primeira pessoa

Almada Negreiros — o artista, o poeta —, ora inflamado pelo ódio, ora (co)movido pelo amor, pela ternura, encena distintas produções do eu que se confundem afinal numa mesma utilização do pronome:

**«EU**

**Quando digo Eu não me refiro apenas a mim mas a todo aquelle que couber dentro do geito em que está empregado o verbo na primeira pessôa.»** (Almada Negreiros 2005a, 31)

Através do pronome, Almada cria múltiplos autorretratos poéticos, apenas possíveis em devir, levados ao palco onde o sujeito experimenta diferentes metamorfoses, avatares de um eu que não se pode fixar na sua relação com o universo. Para estas experimentações, é essencial a relação com o outro: os burgueses, no caso de *A cena do ódio*, a Mãe, no caso de *A invenção do dia claro*.

A grande encenação é a de artista, na qual é posta a máscara que condiciona e conforma a relação com o universo. É o artista que se anuncia ao público/povo, proclamando a sua originalidade criadora e afirmando a sua autoridade autodivinizada através, nomeadamente, de uma assinatura que se alça no espaço e que marca as suas produções plásticas e literárias. O artista, segundo Almada, é o centro do universo, é aliás o próprio universo, porque o universo só existe no homem, através da sua experiência. O que pareciam duas vias distintas de «ação» artística — a

<sup>10</sup> O poema *Presença* é um longo elogio à «Luz», que termina: «Luz a Luz tal e qual / e é o que é que é / presença de cada qual» (Almada Negreiros 2005b, 188).

<sup>11</sup> Recorde-se a célebre frase de Mallarmé: «Digo: uma flor! e, longe do esquecimento onde a minha voz relega todo o contorno, musicalmente eleva-se, como outra coisa que não os cálices conhecidos, pura ideia, e suave, a ausência de todos os ramos» (Mallarmé 2011, 35).



do ódio, a da ternura —, são afinal diferentes faces de uma mesma poética. Os olhos grandes (de autorreferencialidade, mesmo que residual), de gigante, são como os de um retrato egípcio — do narciso do Egito? O Egito, tão recorrentemente evocado por Almada<sup>12</sup>, é um lugar de metamorfoses divinas, o lugar de quem dedica os seus avatares (encarnações divinas?, transformações?) à personagem de encenação literária pessoana que melhor representou o Sensacionismo — a sensação, os sentidos, o olhar. Os olhos grandes do menino são assim o ponto de ligação entre o eu (qualquer que ele seja) e o mundo sensível, tangível, visível, que o artista traz dentro do peito.

Assim, a cena é uma constante nas produções artísticas do eu em Almada Negreiros (ele próprio dramaturgo)<sup>13</sup> e é através da máscara-primeira de artista que os diferentes «eus» são criados, em movimentos de expansão e retração. A obra procura responder, como noutros autorretratos, à pergunta «quem sou eu?» — pergunta, aliás, mencionada em dois versos de Almada, «Nunca perguntei a ninguém quem é / senão a mim» (Almada Negreiros 2005b, 176), nos quais se nota bem que a escrita sobre o eu é sempre uma escrita sobre o outro, uma escrita de cisão, um diálogo com pergunta e resposta. A resposta não é, no entanto, figurativa ou autorrepresentativa, no sentido de procurar uma cópia ou um duplo fiel ao original, no sentido de substituir um eu que não está presente, no sentido de conseguir uma imagem autêntica, una, estática do sujeito — pelo contrário, o eu é ficcionado naquela cena, sem ter necessariamente nenhuma semelhança icónica com o autor<sup>14</sup>. Pode haver elementos autorreferenciais, mas a relação procurada é a da dissemelhança, o lugar do movimento, da liberdade criadora. E este gesto instaura uma nova perceção do verbo conjugado na primeira pessoa, uma nova forma de autorretrato, uma nova tentativa de tornar possível o impossível.

## BIBLIOGRAFIA

- ACCIAIUOLI, Margarida. 1985. *Almada. Artistas portugueses modernos*. Lisboa: Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian.
- Almada* [Catálogo de exposição]. 1984. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Almada* [Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros]. 1985. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Almada Negreiros. 1985. *Obras completas de Almada Negreiros. Poesia*, volume I. Lisboa: INCM.
- Id. 1992a. *Obras completas de Almada Negreiros. Artigos no Diário de Lisboa*, volume III. Lisboa: INCM.
- Id. 1992b. *Obras completas de Almada Negreiros. Ensaios*, volume V. Lisboa: INCM.
- Id. 1993. *Obras completas de Almada Negreiros. Textos de intervenção*, volume VI. Lisboa: INCM.
- Id. 2005a. *A invenção do dia claro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Id. 2005b. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Amaral, Ana Luísa. 1990. «“A cena do ódio” de Almada Negreiros e “The wasteland” de T. S. Eliot». *Colóquio/Letras*, n.º 113/114: 145-156. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Beaujour, Michel. 1980. *Miroirs d'encre*. Paris: Seuil.
- Campos, Álvaro de. 2002. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Colóquio/Letras*, n.º 149-150. 1998. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- França, José-Augusto. 2003. *O essencial sobre Almada Negreiros*. Lisboa: INCM.
- Gil, José. 2005. «Sem título». *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Guimarães, Fernando. 2003. «Almada Negreiros: a arte é “tornar livre a acção”». *Artes plásticas e literatura. Do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo das Letras.
- Lourenço, Eduardo. 1982. «Almada-mito e os mitos de Almada». *Os anos 40 na arte portuguesa* [Catálogo de exposição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lourenço, Eduardo. 1992. «Almada ensaísta?». Almada Negreiros. *Obras completas de Almada Negreiros. Ensaios*, volume V: 9-20. Lisboa: INCM.
- Mallarmé, Stéphane. 2011. *Crise de versos (edição bilingue)*. Porto: Deriva.
- Martins, Fernando Cabral. 1998. «Lendo *A Invenção do Dia Claro*». *Colóquio/Letras*, n.º 149-150: 79-86. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Medeiros, Margarida. 2000. *Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Nietzsche, Friedrich. 2010. *Assim falava Zaratustra*. Lisboa: Guimarães/BABEL.
- O rosto da máscara. Auto-representação na arte portuguesa* [Catálogo de exposição]. 1994. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Ribeiro, Eunice. 2008. «Poéticas do retrato — o desgaste das figuras». *Diacrítica. Série Ciências da Literatura*, n.º 22/3: 265-322. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- Rodrigues, António. 1994. «Do rosto do espelho». *O rosto da máscara. Auto-representação na arte portuguesa* [Catálogo de exposição]: XXX. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Rubim, Gustavo. 1998. «Palcos de palavras. A cena da escrita na poesia de Almada Negreiros». *Colóquio/Letras*, n.º 149-150: 49-58. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silva, Celina. 1994. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

<sup>12</sup> Também no «Auto-retrato» (1938) de lápis sobre cartolina há uma alusão aos retratos egípcios: veja-se a posição da cabeça (perfil), o desenho dos olhos e a forma do corpo.

<sup>13</sup> Vários autores salientam a importância do teatro na obra de Almada Negreiros. Gustavo Rubim, por exemplo, desenvolve a relação entre poesia e teatro, partindo da frase que fecha a conferência *Poesia e Criação*: «Dez minutos: tempo cumprido»; a frase «coloca a poesia [...] sob o condicionamento de uma performance; [...] a ideia de poesia como criação é inseparável, para Almada, de uma inscrição teatral da poesia» (Rubim 1998, 49). Fernando Guimarães defende que «o teatro, assemelhando-se [...] a um poema, a um desenho ou a um quadro, é considerado como um espaço onde se conjugam o segredo, a sombra e o silêncio que são ao mesmo tempo e paradoxalmente outras tantas formas de descoberta, de iluminação ou de encontro» (Guimarães 2003, 78). Celina Silva, a propósito de *A cena do ódio*, escreve que a «criação de um sujeito metamórfico através da linguagem, em si mesmo acto e acção, envolve-se em espectáculo, encenada, teatralizada mediante um imenso ritual de execução-redenção» (Silva 1994, 148).

<sup>14</sup> Poder-se-ia recorrer aqui ao termo «irrealismo» proposto por Fernando Guimarães, relativamente à produção artística de Almada, que recusa a via naturalista da representação para valorizar uma «dimensão simbólica», que prefere «formas expressivas desviantes» (cf. Guimarães 2003, 78-79).