

DOS GÊNEROS SEXUAIS PARA OS GÊNEROS ARTÍSTICOS EM ALMADA NEGREIROS

FROM THE SEXUAL GENRES TO THE ARTISTIC GENRES IN ALMADA NEGREIROS

João Pedro Carvalho*

joaoprcarv@gmail.com

Este ensaio analisa algumas teorizações de Almada Negreiros sobre géneros sexuais, focando-se no diálogo interartístico entre a conferência “Direcção Única” e a peça de teatro “Deseja-se Mulher”, contextualizando o pensamento almadiano dentro das suas teorias estéticas sobre a relação entre géneros artísticos, e pela sua tentativa geral de harmonizar a tensão entre diversos géneros e um Todo. A análise toma como exemplo estruturante os pensamentos intergénero de Jacques Derrida e Hélène Cixous.

Palavras-chave: Almada Negreiros. Géneros sexuais. Géneros artísticos. Jacques Derrida. Hélène Cixous.

This essay analyses some of Almada Negreiros’ theories on sexual genres, focusing on the inter-artistic dialogue between the conference “Single Direction” and the play “Woman is Desired”, contextualizing the Almadian thought in his aesthetic theories on the relation between artistic genres, and his general attempt to harmonize the tension between various genres and a Whole. This analysis takes as structural example the intergender considerations of Jacques Derrida and Hélène Cixous.

Keywords: Almada Negreiros. Sexual genres. Artistic genres. Jacques Derrida. Hélène Cixous.

•

1. Introdução

Este artigo não é uma análise da validade filosófica, sociológica ou biológica das teorizações sobre géneros sexuais na obra de Almada Negreiros, mas um diálogo entre as reflexões almadianas sobre género sexual e as reflexões almadianas sobre género artístico — porque se a palavra “géneros” poderia ligar arbitrariamente a Arte às diferenças sexuais, a conferência “Direcção Única” (1932) justifica a ligação: “não se pode separar absolutamente nada do que quer que seja. Todas as coisas se relacionam entre si.”

* IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0001-5032-3551.

(Negreiros, 2006, p. 169) Através desta lógica de relacionamento total, as considerações almadianas sobre os géneros sexuais podem ajudar a compreender a fertilidade — segundo Almada — da união e diversidade dos géneros artísticos, ligando as teorizações sobre os dois temas, presentes na *mesma* conferência, na mesma “Direcção Única”. O título da conferência descreve a relação entre o indivíduo e o sexo oposto, entre o indivíduo e a coletividade, entre o indivíduo e o seu tempo e entre o indivíduo e a sua vocação (a Arte no caso de Almada). E após a conferência “Arte e Artistas” (1933), ligando a Arte à coletividade e à vocação, pode-se arriscar — até pela proximidade cronológica — que a expressão “Direcção Única” expande o seu significado, descrevendo também a relação entre a Arte e cada género artístico. A totalidade torna-se condição artística, cada arte intensifica as outras, e o todo é expresso em cada parte, possibilitada por esse. Uma direcção é infinita, aponta sempre para além, movendo a obra, expandindo-a pelos géneros artísticos, unidos na experiência total, revelando cada género artístico nos outros.

Haveria o risco metodológico de sobrevalorizar a referida citação de Almada Negreiros, que, no limite, poderia justificar qualquer leitura totalizante da sua Obra. Para conter esta excessiva permissibilidade na formulação almadiana, usar-se-á *Idiomas da diferença sexual* de Hélène Cixous e Jacques Derrida como exemplo ostensivo para a relação entre as diferenças interartísticas e a “diferença sexual” — baseando-o desde logo no “Posfácio” à tradução portuguesa:

No fundo, a dualidade da «*diferença sexual*» homem/mulher reflecte todos os pares ou todos os binarismos oposicionais e (sempre) hierárquicos da *carne-falo-logo-cêntrica* ocidentalidade filosófico-cultural: palavra/escrita; teoria/praxis; superior/inferior; actividade/passividade; racionalidade/sensibilidade; cultura/natura; *logos/pathos*; pai/mãe; filho/filha; irmão/irmã; fraternidade/ sororidade; ... etc. (Bernardo, 2018, p. 111)

Por extensão, estes “binarismos” subjazem também nas oposições entre géneros artísticos: por exemplo na tensão entre a “teoria” de conferências ou ensaios e a “praxis” de poemas ou desenhos. A conferência almadiana, neste ponto, ainda se dobra como espaço-tempo privilegiado para a tensão entre a “teoria” estética exposta e a “praxis” da sua *performance*, como entre a “palavra” da voz almadiana lendo e a “escrita” das conferências posteriormente publicadas. O diálogo entre Derrida e Cixous assemelha-as, sendo a transcrição de comunicações num “Colóquio organizado, em Paris, [...] de 18 a 20 de Outubro de 1990. Proferidas uma a seguir à outra no contexto de uma sessão do Colóquio intitulada «Ver a ler».” (Bernardo, 2018, p. 87) Na replicação desta sessão de Colóquio perpetua-se o rastro da tensão entre a escrita do texto ensaístico-filosófico e a sua leitura performativa, teatral, marcada pelos respetivos corpos e pelas respetivas vozes masculinos e femininos: problematizando “[a] questão do género em todos os géneros (sexual, autobiográfico, confessional, memórias, literário, filosófico, ...)” (Bernardo, 2018, p. 92).

A comparação sobretudo entre dois pares de textos — o almadiano: a conferência “Direcção Única” e a peça de teatro “Deseja-se Mulher”; e o par Cixous-Derrida — tenta cruzar as duas relações entre género artístico e género sexual para melhor situar a

abordagem totalizante de Almada na produção de conferências, que se tentam harmonizar (sobretudo) com o resto da Obra. Esta leitura analógica é ainda contextualizada pelo modernismo do artista português, que assim concretiza o caráter sincretista do movimento artístico, tentando estabelecer uma coerência fundamental (como a Analogia) para o século XX, como concetualizado em *Modernism and Fascism* de Roger Griffin:

the hallmark of modernism in both its epiphanic and programmatic permutations is a tendency to syncretism, so that conflicting values and principles, sometimes drawn from quite different spheres of society and history are combined in the search for the founding principles and constitutive values needed for a new world to be constructed out of the decadence or collapse of the old one. (Griffin, 2007, p. 117)

2. A elasticidade semiótica da “Direcção Única”

Assim, a descrição da diferença entre géneros sexuais em “Direcção Única” pode também descrever exemplarmente a diferença entre géneros artísticos:

E assim foi que Deus fez o homem e a mulher semelhantes um ao outro, mas de caracteres opostos, antagónicos; de naturezas independentíssimas cada um deles, acérrimos disputadores da igualdade no par, inimigos do sexo alheio mas irresistivelmente atraídos um pelo outro, inseparáveis de verdade, e condenados para sempre à fatalidade da sua única unidade comum. (Negreiros, 2006, p. 163)

Nesta conferência, a expressão “única unidade comum” ostenta o movimento de convergência na heterossexualidade¹, unindo a atração ao antagonismo para gerar sentidos novos², intergéneros. Na disputa “da igualdade no par”, as diferenças sexuais harmonizam-se, procurando expressar-se unanimemente. A tensão heterossexual surge destas, e da tensão entre a independência de cada indivíduo e a “unidade” fatal entre géneros. Na expressão “inimigos”, a misoginia e a misandria hiperbolizam a oposição dos “caracteres”, que implica a amplitude total na sua fusão, englobando os dois espaços da existência humana (para Almada): a diferença sexual é fértil também semioticamente, superando “irresistivelmente” a inimizade pelo “sexo alheio”, através do desejo de “unidade”, e de sentido, permitindo aos “caracteres” completarem-se com o seu oposto — como, expandindo a analogia matemática, um número multiplicado pelo seu inverso resulta sempre em um. A fórmula “ $1 + 1 = 1$ ” (Negreiros, 2006, p. 163) — proposta em

¹ Insista-se que o objetivo desta investigação não é desconstruir a formulação almadiana dos géneros sexuais — que se problematiza pela sobrevalorização (sobretudo em “Direcção Única”), da heterossexualidade e da dualidade. Seguindo Felski “A dualistic metaphysics defines woman as either the same as or the complementary opposite of man; this is femininity “in the traditional sense,” as defined in terms of a prior orientation toward the primacy of the masculine principle. An authentic femininity, by contrast, must exist outside the social and symbolic hierarchies through which these very categories of sameness and difference are constituted. Woman cannot be contained within the binary structures of male thought; for her, the distinctions between subject and object, masculine and feminine, do not really exist.” (Felski, 1995, p. 45)

² Esta inovação é possibilitada da condição mítica da Humanidade, originariamente una: “Neste sentido, a *direcção única* em Almada Negreiros aponta para [que] [...] em primeiro lugar, o símbolo da queda encontra-se inscrito na Humanidade como indício de uma separação entre géneros que é, precisamente, a direcção proibida: «A direcção única era os dois ao mesmo tempo. E as direcções proibidas cada um para seu lado.»” (Carvalho, 2007, p. 38)

“Direcção Única” —, que descreve a unidade fértil da singularidade masculina com singularidade feminina, dialoga com a concepção almadiana de “Arte”: a unidade diversa dos géneros sexuais gera uma unidade maior, *como* a soma das singularidades de cada género artístico. Na analogia *almadiana* (demasiado biológica e essencialista), a homossexualidade e o diálogo intra-artístico são secundarizados pela sua menor diversidade, e oposição. Como a harmonização das singularidades de cada género sexual numa relação heterossexual, a união artisticamente intergénero ultrapassa a lógica (e a matemática), acrescentando sentidos *e* mantendo a individualidade de cada género na singular operação, uma porque diversa, e cuja fertilidade prova a compatibilidade dos géneros artísticos. Assim, o próprio género literário da conferência é expressivo:

Também *Direcção Única*, de 1932, se apresenta como especialmente densa desses efeitos de eloquência que ligam o género [da conferência] à oratória clássica. Ela só pode ser entendida se imaginada num contexto vocal performativo. Ou seja, é simultaneamente um ensaio e uma peça de teatro. (Martins, 2021, p. 72)

3. Um diálogo teatral com “Direcção Única”

A peça de teatro “Deseja-se Mulher” (1959)³ insiste na ligação entre géneros artísticos, *enquanto* liga a tensão fértil da diferença sexual *e* a teoria almadiana da Arte, ligando “3 actos e 7 quadros” (Negreiros, 2017, p. 33), como uma relação geométrica entre teatro e pintura, entre os três atos do teatro grego clássico e o valor canónico (e simbólico) do número sete na pintura⁴. Esta ligação interartística é ostentada pela insistência na mesma fórmula, da conferência ao teatro e ao desenho (no teatro):

ELA — «Um mais um igual a um.»

VOZ — (*Bastante depois.*) Que é isso?!

ELA — Isso pergunto-te eu.

VOZ — Sei lá o que isso é.

ELA — Nem eu.

VOZ — Está errado. Um e um são dois.

ELA — Também me parece errado.

(*Silêncio.*)

ELA — Eras tu que dizias a sonhar alto. (Negreiros, 2017, p. 46)

³ “Publicada na revista *Tempo Presente* 1-3, Lisboa, Maio-Julho de 1959, e na Editorial Verbo, Lisboa, Dezembro de 1959. [...] Há um conjunto de manuscritos (ANSA-L-33) datados de «Madrid 1928».” (Gaspar & Martins, 2017, p. 169) Ou seja, antes de “Direcção Única”.

⁴ No discurso “De Português a Português” (1966), Almada refere que “ficou vinculada no povo português a expressão «pintar o sete» significando «fazer a maravilha», o que não é o mesmo que «fazer maravilhas».” (Negreiros, 2006, p. 295) Refere ainda “nas «cinco quinas e os sete castelos» de D. João II” (Negreiros, 2006, p. 296) como números primos: “O significado de números primos parece o mesmo enunciado de Psicologia: divisíveis apenas por si e pela unidade.” (Negreiros, 2006, p. 296) Numa das entrevistas com António Valdemar, Almada insiste na importância do número sete para a análise dos Painéis de São Vicente de Fora. (Negreiros, 2015, p. 106)

A fórmula liga o casal, pois “[é] da fusão do *eu + tu* que resulta o ser completo, *uno*.” (Coelho, 1998, p. 63) ele tem e revela o sonho sem o notar, “ELA”⁵ está acordada para fazê-lo. A “VOZ DENTRO DE CASA” (Negreiros, 2017, p. 46) — que logo se torna apenas a “VOZ” — transforma-se em “ELE” após esta conversa que o chama: fazendo-o aparecer, como tivesse cumprido a sua missão de “VOZ”, pura: revelando a fórmula aos dois. Sozinhos nunca perceberiam que “Um mais um igual a um”, *tal como* sozinhos lhes “parece errado”: só se ligando poderão compreender a fórmula, e concretizá-la na sua vida juntos, onde atividade masculina (concretizada na revelação durante o sono) e a recetividade feminina (concretizada na escuta da fórmula) se unem, já que nesta peça a “busca obsessiva da mulher (ou do Feminino) [...] [é] vista como via privilegiada para a plenitude existencial, almejada. Plenitude a ser alcançada através do Erotismo, fusão de corpos que, como num ritual, levaria os “celebrantes” à desejada fusão Eu-Todo.” (Coelho, 1998, p. 62). Antes de compreenderem a fórmula, predomina ainda a mútua incompreensão⁶: o “*Silêncio*” de cada um tentando compreender a fórmula sozinho, e admitindo ao outro que não sabe “o que isso é”. O próprio nome das duas personagens (Ele/Ela) sugere a centralidade da linguagem (e da comunicação) na diferença sexual, recriada também pelos dois pronomes, emblemáticos dos dois gêneros gramaticais em português:

Nenhum modelo de um corpo enquanto presença natural precedendo o artifício da sua reprodução verbal; o modelo de linguagem são os nomes que vêm da antiguidade da própria linguagem: Ele ou Ela, Adão ou Eva, Pierrot e Colombina, são nomes ou pronomes emblemáticos da ficcionalização da diferença sexual na linguagem. (Rubim, 2003, p. 104)

A “linguagem”, exemplarmente nos pronomes, recria a “diferença sexual”, estruturando semanticamente (até nas concordâncias do gênero gramatical) a relação entre os dois gêneros sexuais e as suas respectivas definições. O caráter gramatical (estrutural) dos pronomes, mais do que meros vocábulos, centraliza a questão da diferença sexual na linguagem e a questão linguística na diferença sexual. No texto almadiano, a tensão intergênero é primeiro linguística, comunicacional, prévia à “presença natural” da biologia. O “corpo” é definido pela língua, cuja gramática situa a representação da “diferença sexual” nas normas de concordância e na relação semiótica dos seus signos com o mundo que representa. No caso da “diferença sexual”, este ato não é apenas representativo, condicionando a identidade sexual dos representados: a língua interage

⁵ O uso do pronome sem referente anterior marca a universalidade da tensão dramatizada, e a recorrente condição da mulher almadiana como “personagem-tipo” (Silva, 1994, p. 69): “Mãe” (Silva, 1994, p. 69), “Noiva” (Silva, 1994, p. 69) ou “Amante ou prostituta” (Silva, 1994, p. 69). Assim “[a] muitas mulheres da sua obra Almada não atribuí nome. Aliás, raras são as figuras femininas que recebem um nome que as individualize (como a Judite de *Nome de Guerra*); noutros casos, o autor escolhe um nome tão comum que quase deixa de o ser (como o de Maria de *Portugal*).” (Bispo, 2014, p. 421)

⁶ A incompreensão do diálogo chega ao espetador, que não sabe se “ELA” — quando diz “Também me parece errado.” — está a concordar com “ELE”: é possível que “ELA” não concorde com nenhum dos dois resultados de “um mais um”, levantando a questão sobre o que é que pareceria certo a “Ela”.

com o mundo que representa, num ato criativo que o transfigura, numa “ficcionalização”⁷. Assim, as duas personagens não podem compreender sozinhas a (universal) matemática simbólica da equação $1 + 1 = 1$, que omite os pressupostos idiomáticos das suas três unidades. Aliás, na peça, a fórmula é inclusive desconhecida ao Anjo da Guarda, divino mas nem assim conseguindo atingi-la⁸:

ANJO DA GUARDA — Triste ideia: sair da sua terra para sítio nenhum no estrangeiro! Quanto mais longe mais perto ficas do que queres fugir. E eu que ande aqui numa dobradoira a ver o que o menino resolve. Tão certo como um e um serem dois, tu já não mudas, vais direitinho assim até ao fim. E eu sempre a dizer-te, tintim por tintim, como hás-de fazer. Tão simples, tão simples! Sempre tiveste a tua vontadinha. [...] Não te sirvo para nada. Não sou enfermeiro nem sentimental. Digo-te agora o que ando por dizer-te desde a tua maioridade: adeus! Governa-te sozinho.

(Finge dar passos que se vão afastando. O protagonista impassível. Em face disto, o anjo da guarda decide, destroçado, sair pelo fundo. []) (Negreiros, 2017, p. 78)

A fingida saída do Anjo da Guarda, tentando causar remorsos no “protagonista”, aponta para o Cristianismo, e o Pecado Original, que culpa eternamente a fraca Humanidade. Um anjo da guarda é um mito paternalista (para com o “o menino”), que assume a fragilidade humana, a sua incapacidade para emancipar-se. Ironicamente, o Anjo amaldiçoa (como um demónio) o indivíduo: “Quanto mais longe mais perto ficas do que queres fugir.” Todavia, o “protagonista” supera o medo de agir sozinho, compreendendo a tirania do Cristianismo, que menospreza a “vontadinha” humana, quando comparada à vontade de Deus. Aliás, o discurso do Anjo sugere um polícia, um guarda, impondo a Lei ao indivíduo. Na sua “maioridade”, este terá de descobrir a sua própria lei, arriscando a Ira de Deus⁹. O “protagonista” é exemplar neste ato: “impassível”. Estoico (e ateu), não fraqueja perante a ameaça do Anjo, ignora-o, destruindo-o, e prossegue governando-se “sozinho”. Exemplifica o poder individual para ignorar as ordens divinas: o “protagonista” mostra que pode mudar sozinho, que não vai “direitinho assim até ao fim.”¹⁰ $1 + 1 = 1$ formula a imprevisibilidade do indivíduo,

⁷ Esta sugere ainda o pensamento interartístico de Almada, que em algumas obras (como “Deseja-se Mulher”) tenta enfatizar a natureza convencional das fronteiras entre géneros artísticos; aliás, definidas primeiro pela linguagem usada — a começar pela metáfora “fronteiras”.

⁸ A assexualidade e a inumanidade do Anjo ajudam a explicar porque este não sabe a fórmula “ $1 + 1 = 1$ ”, não compreendendo a diferença e a unidade férteis entre homem e mulher.

⁹ Esta ética anticristã sugere “A Cena do Ódio”: [Em “A Cena do Ódio”] [a] metaforização é clara (inclusive pela alusão bíblica): na ausência do Divino, a força da vida “sataniza-se”. Na ausência do Feminino que completa Masculino, a Androginia é exaltada, como expressão da Totalidade, entroncando numa dimensão mítica.” (Coelho, 1998, p. 46) É expressivo que a obra almadiana repetidamente favoreça a mitologia clássica grega à mitologia cristã: “Em busca do Feminino, o eu-narrador [de “K4 O Quadrado Azul”] descobre-se Andrógino. Nesse corpo que se descola em duas metades, está patente o mito da Androginia (relatado por Aristófanes no *Banquete* de Platão), pelo qual existiram seres andróginos (bissexuais), cuja beleza e força eram tão grandes que Zeus, se sentindo ameaçado em seu poder, cortou-os em duas metades: o masculino e o feminino, que desde então se procuram para se completarem.” (Coelho, 1998, p. 60) Refira-se ainda a presença de pelo menos sete livros de Platão na biblioteca pessoal de Almada. (Casara, 2022, pp. 87–88)

¹⁰ O desafio silencioso do “protagonista” é também um desafio à ideia de Destino. Aliás, a expressão “dobradoira” do Anjo — além de enfatizar o seu trabalho paternal, continuando a chantagear

contra o fatalismo, contra o cálculo do Destino, que se cumpriria pela escrita divina: previsivelmente como $1 + 1 = 2$. Contra a lógica divina, só o amor entre humanos cura, “enfermeiro” e “sentimental”, restabelecendo o corpo para a sua vocação e para os *seus* próprios sentimentos. Os amantes transformam-se, permitem a mudança, permitem encontrarem-se a si mesmos. Assim, o próprio caminho individual (da vocação) necessita de alguém com que se *una*: “a humanidade não é unidade senão com cada vocação: um igual a um mais um. Unidade igual a humanidade mais cada vocação.” (Negreiros, 2017, p. 81) A “vocação”, singular a cada indivíduo, não impede este de se unir com a “humanidade”, antes o permite¹¹. Os amantes exemplificam esta harmonização entre singularidade do eu e a unidade com o Outro: o próprio desejo depende da concretização da singularidade de cada um, ama-se sempre alguém singular, diferente de todos os outros, e próprio: “Desejo-te, fêmea, que tenhas por fim nascido mulher. Sê tu as tuas próprias palavras.” (Negreiros, 2017, p. 86) Este novo nascimento descreve a transformação do indivíduo em si mesmo, através do amor. A vocação descreve também o desejo de ser próprio, e de o ser com outro também próprio — só reconhecendo a vocação de cada um, a sua singularidade, se podem desejar mutuamente, e unir-se:

VAMPA — Onde tens a corda?

FREGUÊS — Aqui.

(Finge tirar da algibeira um cordel que segura pelas pontas. Põe-lho bem diante dos olhos.)

FREGUÊS — Segura-a tu.

(No mesmo jogo, ela finge receber das mãos dele o cordel seguro pelas pontas e fica a contemplá-lo.)

VAMPA — Linda! Linda corda!

FREGUÊS — E agora... Vais ver, vais ver.

(O mesmo jogo de ir buscar o cordel nas mãos dela.)

Passo aqui pela tua cintura...

(Jogo de o passar à roda do corpo dela.)

Dou um nó...

(Jogo de dar o nó.)

E pronto! Já está.

VAMPA — Sou tua.

FREGUÊS — És minha. (Negreiros, 2017, pp. 43–44)

A relação amorosa apresenta-se lúdica: a possessão masculina é um “*jogo*” entre os dois, como um teatro entre crianças. O ritual une-os no “nó” imaginado pelos dois, na ligação secreta que mais ninguém poderá imaginar. Aliás, “Vampa”¹² logo percebe o

emocionalmente o indivíduo para este ceder — pode também sugerir o tear das três Moiras e as suas linhas predestinando cada indivíduo “diretinho assim até ao fim”.

¹¹ “*Deseja-se Mulher* pretende expressar uma situação-limite, — a frustração da busca erótico-existencial. Ou, em termos do próprio Almada, essa peça pretendia concretizar em Arte a própria Necessidade (entendido o termo como a *necessidade radical de ser*, necessidade de realização humana total, cósmica).” (Coelho, 1998, pp. 62–63)

¹² “The term *vamp* had been popularized through cinema, after the 1915 movie *A Fool There Was*, in which actress Thera Bara played the role of a vampire-woman, i.e., a seductress who ruins the lives of her male victims before finally leaving them. The movie’s title was taken from a poem by Rudyard Kipling, “The

“*jogo*”: sem explicações, compreendem-se tacitamente, como marcado na concordância final da citação. O “*jogo*” é metonímia do ludismo sexual, do “*jogo*” da união dos corpos, focando o “nó” na “cintura” e em “*roda do corpo dela*”. Esta união é insinuada: o “nó” seria desfeito e o “*jogo*” estragado se fosse explicado, se o consentimento fosse demasiado explícito¹³. Este dialogismo do “*jogo*” não chega para dismantelar a hierarquização na dualidade homem/mulher:

The “Vampa” character in his play, written in Madrid in 1928, is a tragic figure, a woman portrayed as a prisoner of her condition as a seductress, someone who cannot escape the need to live up to the expectations others have of her and to get through by her talents of seduction, all the while yearning to be rescued into a more conventional relationship. (Santos, 2024, p. 2)

Contudo, o diálogo citado aparece no primeiro ato e no primeiro quadro — esta ligação possessiva unilateral¹⁴, mesmo sendo teatral, é desconstruída ao longo da peça, e “Ele”, no terceiro ato e no sétimo quadro, descreve como também o masculino é possuído pelo sentimento:

Buscava mulher, a fêmea inspiradora. Encontrei o que buscava.
A tua presença provocou em mim o sentimento inédito que buscava. Fiquei transposto. Outro. Como desejava. Senti logo que não me sentia. Já não era só mundo que havia em mim. Todo o meu ser se multiplicava até aos confins do universo. Eu já escapava às leis de tempo e espaço. Sonho e realidade era tudo um. (Negreiros, 2017, p. 88)

O amor é descrito pelo seu poder metamórfico, os amantes não podem ficar presos, têm de ser inspirados a mudar¹⁵, e a desatar nós anteriores, ficando hiperbolicamente livres: multiplicados. Esta liberdade não destrói a ligação entre os dois, o seu nó duplo¹⁶; antes a tensão que os une excede a racionalidade da antinomia liberdade/união, como na fórmula $1 + 1 = 1$. De forma análoga, o “nó” que liga o teatro, os quadros e a conferência é móvel, ultrapassando as diferenças óbvias entre os diversos meios artísticos, e transformando-se pela sobreposição de géneros, unindo-os também à sua própria singularidade. Esta peça de teatro, apesar da ligação ostensiva com a conferência “Direcção Única”, apesar da natureza didática dos diálogos, apesar dos quadros, não perde a sua natureza teatral, como ostentado pela metateatralidade do “*jogo*” entre a

Vampire” (1897), in which such a moniker was applied to the cruel femme fatale type of woman.” (Santos, 2024, p. 1)

¹³ Obviamente, esta formulação é problemática para uma teorização das relações entre masculino e feminino, mas, repita-se, o objetivo artigo é pensar o possível diálogo desse pensamento com uma teorização das relações entre géneros artísticos.

¹⁴ “No segundo quadro, o cenário mostra “uma casita isolada no campo”, e um cartaz, onde a Vampa escreve: $1 + 1 = 1$. Vê-se que ela se dá por inteiro a ele, ama-o sinceramente, mas por um simples gesto dele, no final do quadro (ao sair, ele deixa um envelope com dinheiro para ela, no galho da árvore), fica claro que o encontro amoroso fôra para ele um puro jogo.” (Coelho, 1998, p. 63). Um “*jogo*” sem consequência, sem transformação.

¹⁵ Um freguês, definido pela sua frequência e pelo seu cristianismo, não poderia compreender isto.

¹⁶ Como antes na peça se sugere: “Em amor não há senão vassalos.” (Negreiros, 2017, p. 73)

Vampa e o Freguês. O pacto entre os diversos géneros artísticos¹⁷, sintetizado pela fórmula $1 + 1 = 1$, une-os, mas também lhes deixa espaço para se transformarem e se encontrarem a si mesmos.

Todavia, esta igualdade teórica é questionada pela respetiva concretização da fórmula. A “fêmea inspiradora” encontrada no final ainda sugere a passividade da musa, masculinizando o artista:

the condition of being seen (the woman’s) and of the seer (the man’s) converge and become as one. Here, the equation “1 plus 1 equals 1”, insistently referred to in Almada’s work (and also present, under a different guise, in the play *Woman Wanted*), leads to the fulfillment of the male curiosity and desire to unveil female pleasure. (Santos, 2024, p. 3)

O artista explora com “curiosidade” o feminino, ainda definido por oposição ao masculino — já nem a simetria de “Direção Única”, antes uma oposição unilateral, definida pelo observador (como primeiro “1” da “equação”). Este desnível entre teoria e práxis das formulações sobre género sexual na obra almadiana sugerem que algo análogo possa ocorrer no campo do diálogo interartístico. E, de facto, a simetria dum cruzamento interartístico impossibilita-se quando um género artístico incorpora outro: como na peça “Deseja-se Mulher”, cujos desenhos são apresentados no teatro (e *não* o inverso) sem desfocarem o drama, antes enriquecendo-o como *seu* componente (mais do que simples adereço, a componente metateatral aproxima-o dum corifeu), exemplificando as potencialidades interartísticas do Teatro — como sintetizado no texto “O meu teatro” (1969)¹⁸: “Teatro é o escapatate de todas as artes.” (Negreiros, 1993, p. 13)

4. Um diálogo exemplar: Cixous e Derrida

Esta fertilidade entre géneros artísticos é análoga à diferença entre géneros sexuais, diversos e unos, em constante movimento, e tensão. *Idiomas da diferença sexual* de Jacques Derrida e Hélène Cixous não explica a diferença sexual, esta é inexplicável; exibem-na nos dois idiomas autorais, gerando *um* texto que os distingue:

Escrevi há muito tempo pensando neste dia: «Não vejo senão obstáculos — tenho medo.» Isto não mudou. Eis-nos, ele tu, ela eu e ele, no mesmo local, não, quero dizer, na mesma sala, não, queria dizer à mesma hora. O tempo é o mesmo. E ao mesmo tempo e diante de nós, não, antes ao nosso redor ou antes em mim – tenho dificuldade em dizer «nós» de momento – e nele, quer dizer, em ti, a questão, quer dizer, o medo, esta «história» da «diferença» sexual. Ou será um conto? Ou então é uma gracinha, é talvez um jogo, e se for

¹⁷ “*Deseja-se mulher*, de José de Almada Negreiros, chega às bancas em 1959. Na capa lê-se o nome do autor, o título a negro e a encarnado, o desenho da fórmula “ $1+1=1$ ”, assinado por Almada com o “d” de haste longa, e a indicação de “espectáculo em 3 actos e 7 quadros”. No interior, a abrir cada quadro e antes de fechar a peça, há um desenho a traço preto que estabelece um diálogo evidente com as didascálias. As oito ilustrações funcionam como maquetas, fixando as linhas do ambiente visual sugeridas pelo texto. É o Almada a criar a duas mãos – o escritor e o pintor juntos – e a contribuir para a concepção de teatro como arte colaborativa, um espaço onde as artes se cruzam e onde a criação individual encontra o seu lugar no colectivo.” (Costa, 2013, p. 73)

¹⁸ Postumamente publicado, privilegiando-se a presumida data de criação.

um conto de fadas, então é a fada que faz a diferença, *a fada diferença* [la fée différence]. [...] Tenho medo. Mas porquê?

Porque eis que chega a cena que acontece nos sonhos. Uma cena de exame: devo provar eu e tu, ela e ele, elaela [elleelle] e elele [ilil], não sem elaele [ellil] e elela [illele], etc. Acaso tenho de provar o mais improvável no mundo, a verdade, a evidência?

Vou ter de fotografar *a diferença que passa*. A «D.S.», como eu a chamo, quando mudamente escrevo. A deusa (que) passa. A-que-passa é o seu nome. (Cixous, 2018, p. 14)

Um género sexual dirige-se ao outro, vencendo os “obstáculos”, “a diferença”¹⁹. A hesitação da escrita marca a sua incessante mutabilidade, procurando o instante simultâneo, quando o “tempo é o mesmo.” Essa fotografia interseta os dois idiomas²⁰ procurando encontrarem-se, procurando descrever o movimento da “*diferença que passa*”: porque se move, transfigurando-se, e porque desaparece quando os géneros se fundem. O “eu” e o “tu” geram o “ele” e todas as outras formas híbridas possíveis: a obra é bipolar e sintética, capturando os dois idiomas, os dois géneros. A “cena” apresenta este diálogo, teatralizando-o, mostrando os “sonhos” dos dois interlocutores, harmonizando os dois segredos, irreveláveis, mas presentes, corporais²¹. Esta presença transcendente marca-se nas descrições sobrenaturais: “deusa” e “fada”. Coloca-se inclusive a possibilidade de a “diferença sexual” ser um “conto de fadas”, um produto da imaginação da Humanidade²², uma lição para os humanos se conhecerem. Aliás, a infantilidade está também na possibilidade de ser “uma gracinha”, ou “um jogo”.

5. O diálogo entre os géneros sexuais e os géneros artísticos

Analogamente, os géneros artísticos não podem ser diferenciados só explicitamente, exigindo ao espetador a procura do instante de interseção, onde as artes são a Arte, onde, por exemplo, a narrativa do “conto de fadas” se funde com a fotografia. A diversidade de géneros e dos diálogos entre estes na obra almadiana é a melhor forma de expressar a sua unidade como Arte e a fertilidade das suas diferenças — até nas conferências, onde Almada é mais explícito, o género literário está em constante tensão com a *performance*, talvez de forma mais significativa do que a sua teoria estética poderia explicitar.

¹⁹ “The deconstructive move in relation to binary opposites is not simply to wage battle against them. It is, rather, to expose their provenances and deployments. It is to use them strategically, play with their spectrality – by demonstrating how each «opposite» opens out of the other, and how each bifurcates endlessly. So that when Cixous, for example, uses the word «woman», she evokes what I would call a spectral chain troubling fundamentally the pair «woman-man».” (Harris, 2017, p. 11)

²⁰ “The philosopher [Derrida] was, admittedly, the first reader of Cixous’s writings, and she also had access to Derrida’s texts before their publication, as shown by the multiple, although sometimes well hidden, cross-references and “counter-signatures” that can be found in their respective works.” (Segarra, 2019, p. 1)

²¹ “Moreover, the image of the wound that Cixous repeatedly uses referring to literature or, more precisely, to the act of writing, sheds light on the meaning of an expression that has been often used to characterize «feminine writing», that is, «writing (with) the body».” (Segarra, 2019, p. 5)

²² A própria peça almadiana chega a sugerir que a dicotomia homem/mulher na relação amorosa é um mero jogo de hierarquias, gestos, palavras e subentendimentos, que apresenta dois papéis (teatrais), disponíveis para serem representados, inclusive pelo outro género sexual: “Precisamente o que o homem não pode é que a mulher seja tão livre como ele. Perdoe-me ser homem. Vou. Mas consentiu que me despedisse dele. Deixou-me ir embora. Não perdoe. Se tem experiência que o mostre: não se deixa fugir a mulher que se deseja. Vou. Vou fazer o papel do homem. Vou buscá-lo. Foi longe demais, foi longe demais. Disse o que não se diz. Nada ficou por dizer.” (Negreiros, 2017, p. 74)

Analogamente, “Deseja-se Mulher” concretiza a fórmula “ $1 + 1 = 1$ ” de forma ainda mais ostensiva do que “Direcção Única” poderia, usando a natureza hiperbolicamente performativa do seu género artístico para se marcar como peça-exemplo desse previsto instante de *união* entre géneros:

Visando, portanto, *iluminar* vivências indizíveis, Almada cria um teatro mais de gestos, mímicas ou imagens, do que de falas. Estilo que pretende estabelecer comunicação direta com o público, através da emoção ou das sensações. Daí que nessa peça não haja “intriga” (ações coordenadas), mas “situações autónomas” (que cabe ao espectador ligar entre si). (Coelho, 1998, p. 63)

A própria estrutura dramática da peça incorpora a temporalidade dos quadros: a instantaneidade dos desenhos, que (como cenas) subdividem os atos, é reproduzida pela fragmentação em “situações autónomas” que podem ser “coordenadas” (ou não) pelo público. O carácter arquétipo dos pares de personagens (Freguês/Vampa²³, Noivo/Noiva, Ele/Ela, Um «Groom»/Mulher Vestida de Noiva, Marinheiro/Sereia) permite ligar os diversos quadros como diversas concretizações da universal relação homem/mulher *ou* como uma única concretização da relação homem/mulher, que se vai atualizando em cada novo cenário-quadro. Lendo a peça em livro, a ambiguidade enfatiza-se, deixando o leitor especular sobre quantos pares de atores estariam originalmente previstos para a peça. Os desenhos que abrem os quadros apresentam-se assim de pelo menos duas formas possíveis: como sete desenhos que segmentam o drama ou como um único desenho animado²⁴ servindo-lhe de cenário. Esta tensão não existe para ser resolvida, antes exemplifica a complexa relação entre géneros artísticos na obra de Almada. O “elela” ou o (a?) “elaele” do idioma de Cixous dissemina-se aqui em teatro-desenho, e no resto da obra almadiana em infindáveis outras combinações, como “poesia-pintura” (Martins, 2018, p. 27) ou “textos-imagens” (Martins, 2018, p. 28). Contudo, o hibridismo não esgota a experiência desta sobreposição de práticas artísticas, já que a síntese interartística não impede a análise da singularidade de cada género artístico, que retém a particularidade dos respetivos meios de expressão, simultaneamente sintetizados e bifurcados na obra interartística:

$1 + 1 = 1$ é a fórmula da síntese no sentido de uma dobra composicional: por exemplo, *A Cena do Ódio* é um manifesto (previsto para publicação em separata) e também um poema. *A Invenção do Dia Claro* é uma conferência sobre pintura e também um livro de poemas em prosa. (Martins, 2018, p. 32)

6. Conclusão

A “dobra composicional” é uma duplicação *e* não o é: é Arte + Arte = Arte, mas também é um género artístico + outro género artístico = Arte. Qualquer fixação dos termos da soma é desconstruída, e a experiência estética é obrigada a um exercício de suspensão,

²³ “Vampa é apresentada com todos os detalhes que singularizavam a mundana parisiense, que se tornou símbolo feminino da Belle Époque.” (Coelho, 1998, p. 63)

²⁴ Usando uma definição muito liberal deste género artístico.

cujas possibilidades e características de diversos géneros artísticos têm de ser percorridas simultaneamente, sem exclusão possível. A própria dicotomia palavra/imagem torna-se “discutível” (Santos, 2018, p. 139), pois “a própria palavra tem função imagética, que é, aliás, muitas vezes potenciada – podemos considerar os números e símbolos matemáticos introduzidos por Almada Negreiros como signos que se vêem como imagens.” (Santos, 2018, pp. 139–140) Inclusive, a fórmula “ $1 + 1 = 1$ ” concretiza-se, o algarismo (ou o conjunto de algarismos) tanto é lido como se apresenta como imagem da unidade constante, repetindo-se na fórmula, que se vai repetindo na obra almadiana, tornando-se ícone, ultrapassando em efeito a teoria estética que estabelece: ver a fórmula é também experienciar a sua *unidade* ubíqua. Uma unidade que nunca pode ser inteiramente separada de nada, como diz “Ele” em “Deseja-se Mulher”:

Senti-me sem inimigo, para sempre. Fiquei seduzido por um sentimento que buscava e afinal excedia em muito o melhor do meu desejo. Fiquei possuído por aquele sentimento que liga entre si todas as coisas e todas as pessoas, e não talvez duas pessoas apenas. (Negreiros, 2017, pp. 88–89)

Contudo, esta conexão entre “todas as coisas” — que, aliás, impossibilita uma acabada definição crítica das duas fronteiras teóricas analisadas — não pode ser confundida com uma homogeneização geral. A ficcionalidade das fronteiras não implica o seu desaparecimento, antes a consciência da sua convencionalidade, e da sua parcial arbitrariedade. O próprio texto de Derrida *Idiomas da diferença sexual* ostenta como a dificuldade na expressão da diferença (pelo contrário) marca a profundidade desta:

Outras tantas expressões, palavras ou frase idiomáticas, quer dizer, mais ou menos intraduzíveis. Que são apenas para ler, para decifrar, no fundo da familiaridade infinita, no fundo do abismo familiar das gerações, formidável como a diferença sexual. Ela mesma. Mas que permanecem aparentemente intraduzíveis na sua letra, quer dizer, no seu corpo. A substituição traduzinte parece impossível. Como de um lado e do outro da diferença sexual — mas também a que se chama a solidão ou a singularidade. Como pode a solidão tornar-se um exemplo? (Derrida, 2018, p. 52)

Enquanto Cixous foca a ficcionalidade da diferença sexual, considerando o seu “conto de fadas”, Derrida reflete sobre “frases idiomáticas”, intraduzíveis, exemplificando a incomunicabilidade da diferença linguística, e sexual. Não podendo ser transposta toda, nem descrita satisfatoriamente, a sua semântica é “familiar”, inacessível à comunicação geral, e ainda singularizada pela “solidão” de cada indivíduo: que aprofunda o “abismo” comunicativo com a sua reinterpretação pessoal da expressão idiomática, e do género sexual. Não só a diferença sexual é idiomática, marcada até pelo seu dialeto, como nem neste se consegue generalizar: “a solidão” da identidade sexual pode ser um “exemplo” (como são os textos de Cixous e Derrida), mas não um modelo replicável, antes uma experiência de diferença que insinua a extensão da incomunicabilidade, como um bruxuleio no “abismo”.

O diálogo entre Cixous e Derrida é também um “exemplo” para o estudo da Obra de Almada. Como o texto de Cixous, as teorizações almadianas procuram expor a

ficcionalidade das fronteiras — sexuais *ou* interartísticas. Como o texto de Derrida, a práxis almadiana mostra como os meios de expressão (artística, no caso de Almada) nunca conseguem unir-se totalmente: a consciência da ficcionalidade das fronteiras não implica o desabamento destas. Assim, a obra interartística de Almada pode inserir-se também num diálogo entre outros dois lados cruzando-se sem perderem a respetiva singularidade: a teoria e a práxis — que se articulam entre o projeto de unir os géneros artísticos numa Obra e a ostentação das características intraduzíveis de cada género na tentativa frustrada.

Financiamento: Esta pesquisa foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através da bolsa UI/BD/151105/2021, no âmbito da tese de doutoramento *Totalizando-se Almada Negreiros*.

Referências

- Bernardo, F. (2018). *Idiomas da diferença sexual* (In H. Cixous & J. Derrida, Posfácio; F. Bernardo, Trad.). Palimage.
- Bispo, R. (2014). O lado sublimado do mundo: o feminino almadiano. *Revista de História da Arte* — série W, 2, 420–425.
- Carvalho, S. (2007). *O crepúsculo e o desabitado na poesia de Teixeira de Pascoaes e Almada Negreiros* [Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa].
- Casara, G. (2022). Uma biblioteca (para)filosófica: estudo sobre a biblioteca particular de 53 Almada Negreiros e pré-inventário dos livros de interesse filosófico. In P. Borges, F. Boscaglia & P. Vistas (Coords.), *Orpheu filosófico — A Geração de Orpheu entre artes e filosofia* (pp. 53–93). Edições Universitárias Lusófonas.
- Cixous, H., & Derrida, J. (2018). *Idiomas da diferença sexual* (F. Bernardo, Trad.). Palimage.
- Coelho, N. (1998). A imagem degradada da mulher em Almada Negreiros — Entre a ótica modernista e a tradição herdada. In C. Silva (Org.), *Almada Negreiros. A descoberta como necessidade* (pp. 46–67). Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Costa, S. (2013). Deseja-se mulher. Do texto ao palco. In *Sinais de cena*, 19, 1-6.
- Felski, R. (1995). *The gender of modernity*. Harvard University Press.
- Gaspar, L., & Martins, F. (2017). Notas. In A. Negreiros, *Teatro escolhido* (pp. 7–12). Assírio & Alvim.
- Griffin, R. (2007). *Modernism and fascism*. Palgrave Macmillan.
- Harris, V. (2017). Insisting Derrida: Cixous, deconstruction, and the work of archive. *Journal of Critical Library and Information Studies*, 1(2). <https://doi.org/10.24242/jclis.v1i2.28>
- Martins, F. (2018). Notas sobre a poesia-pintura de Almada Negreiros. In M. Tortora & A. Volpone (Coords.), *Almada Negreiros, un trait d'union tra arti e culture* (pp. 27–36). Morlacchi Editore.
- Martins, F. (2021). Almada Negreiros, In A. M. Feijó, J. R. Figueiredo & M. Tamen (Eds.), *O cânone* (pp. 67–72). Fundação Cupertino de Miranda e Edições Tinta-da-china.
- Negreiros, A. (1993). *Obras completas V — ensaios*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Negreiros, A. (2006). *Manifestos e conferências*. Assírio & Alvim.
- Negreiros, A. (2015). *Almada. Os painéis, a geometria e tudo*. Assírio & Alvim.
- Negreiros, A. (2017). *Teatro escolhido*. Assírio & Alvim.
- Rubim, G. (2003). *Arte de sublinhar*. Angelus Novus.
- Santos, M. (2018). O modernismo de Almada — o lugar da narrativa gráfica. In M. Tortora & A. Volpone (Coords.), *Almada Negreiros, un trait d'union tra arti e culture* (pp. 131–144). Morlacchi Editore.

- Santos, M. (2024, 13 dezembro). *Modern women, male gazes* [catálogo de exposição]. Exposição "Mulheres modernas na obra de Almada Negreiros", Museu Municipal de Tavira — Palácio da Galeria, Tavira, 7 julho–14 outubro 2018. https://www.academia.edu/37087359/Modern_women_male_gazes.
- Segarra, M. (2019). Derrida, Cixous, and feminine writing. In J.-M. Rabaté (Ed.), *Understanding Derrida, understanding modernism* (pp. 226–239). Bloomsbury.
- Silva, C. (1994). *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*. Fundação Engenheiro António de Almeida.

[recebido em 05 de março de 2024 e aceite para publicação em 15 de dezembro de 2024]