

ALMADA NEGREIROS: AULA DE DESENHO

Monica Genelhu Fagundes*

O primeiro desenho que eu aprendi foi uma gota d'água, depois uma pêra, uma folha... Eu pensava: um dia eu vou aprender isso por dentro.

As palavras poderiam ser de Almada Negreiros. Não são. Escreveu-as Fernando Diniz, paciente do Centro Psiquiátrico Pedro II e um dos primeiros frequentadores dos ateliês de pintura e modelagem ali instalados pela Doutora Nise da Silveira, que mais tarde reuniria as obras dos internos do hospital no Museu das Imagens do Inconsciente. Não é difícil, porém, identificar nesta *confissão criadora* de um louco a sabedoria ingênua ou ingenuidade sábia (perdoem o cansaço do quiasmo necessário) que é princípio fundador e utopia da arte de Almada Negreiros.

A distância entre o depoimento de Fernando Diniz e o projeto enunciado na obra ensaística e estética de Almada será semelhante, talvez, àquela que separa o desenho de uma criança e uma tela de Klee ou Miró; uma máscara africana e o cubismo de Picasso, um guardador de rebanhos e Alberto Caeiro. Sem que a constatação desvalorize um ou outro pólo destes pares, será preciso reconhecer de um lado o espontâneo, o natural, o original; do outro, o artifício, a operação estética, o engenho poético que constrói um olhar que se *quer fazer* inocente, primitivo – ingênuo, dirá Almada.

Seguindo a lição do Mestre Caeiro, o poeta-desenhador de *Orpheu* quer fazer-se de novo criança e nascer «a cada momento / Para a eterna novidade do Mundo...». Decepcionando-se com a filosofia («Li o livro de filosofia, não ganhei nada, Mãe! Não ganhei nada.», diz ele), reconhecerá que «O essencial é saber ver.» e que «Isso exige um estudo profundo, / Uma aprendizagem de desaprender.»

O seu método para esta (des-)aprendizagem será o desenho, que, mais do que «um conjunto de linhas ou traços, um gráfico representando qualquer coisa existente», Almada considera um trabalho do olhar, uma maneira de ver, um meio de apreensão e entendimento das coisas, uma forma de pensamento. Justamente a forma de pensamento que chegou até nós mais próxima do seu estado primitivo, conservando um sentido universal e instintivo, como anuncia o poeta numa conferência de 1927:

* Professora Adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Senhoras e Senhores: Vou falar-vos do desenho e creio poder dizer-vos alguma coisa de novo sobre a mais antiga das expressões. Nenhuma outra forma de pensamento chegou até nós mais próximo do seu aspecto primitivo do que o desenho. Todas as origens se dispersaram pelas infinitas direções do tempo e da geografia, mas as rochas conservam os traços que nem o tempo desfez nem a geografia mudará jamais.

Tem o desenho um sentido universal que o distingue de qualquer outra expressão universal do homem. Se fosse possível reunir os desenhos de crianças de todo o mundo e desconhecendo as respectivas nacionalidades, ninguém saberia, através desses desenhos, indicar as pátrias dos seus autores. As crianças de todo o mundo são iguais na espontaneidade dos traços instintivos do homem. (ALMADA NEGREIROS, «O Desenho», 1997, p. 747)

Em busca do original, do espontâneo, do ingênuo, de uma talvez universalidade do humano em tempos de mundo e sujeitos cindidos, Almada elegerá o desenho – e o desenho das crianças, especialmente – como exercício privilegiado de observação e apreensão – ou será melhor já dizer composição – do real, e paradigma de sua expressão artística. Apresenta-o assim no texto «A flor», poema em prosa incluído em *A Invenção do Dia Claro*:

Pede-se a uma criança. Desenhe uma flor! Dá-se-lhe papel e lápis. A criança vai sentar-se no outro canto da sala onde não há mais ninguém.

Passado algum tempo o papel está cheio de linhas. Umhas numa direção, outras noutras; umas mais carregadas, outras mais leves; umas mais fáceis, outras mais custosas. A criança quis tanta força em certas linhas que o papel quase que não resistiu.

Outras eram tão delicadas que apenas o peso do lápis já era demais.

Depois a criança vem mostrar essas linhas às pessoas: Uma flor!

As pessoas não acham parecidas estas linhas com as de uma flor!

Contudo, a palavra flor andou por dentro da criança, da cabeça para o coração e do coração para a cabeça, à procura das linhas com que se faz uma flor, e a criança pôs no papel algumas dessas linhas, ou todas. Talvez as tivesse posto fora dos seus lugares, mas são aquelas as linhas com que Deus faz uma flor! (ALMADA NEGREIROS. *A Invenção do Dia Claro*, 1993, p. 41)

Do poema em prosa já se disse que sua forma limítrofe – criando-se num espaço-entre híbrido e quase paradoxal, que comporta a fluidez da prosa e a potência de cristalização da poesia – acolhe imagens em formação, em transformação, a se fazer e desfazer, a se ensaiar numa estrutura maleável, que deixa errarem mais livremente que o verso metrificado suas palavras e as imagens que vão criando. Arte em gerúndio, que se vai fazendo, desenhando «ao vivo» – diante dos olhos que lêem – realidades que parecem eternamente novas, como se naquele momento fossem surgindo na superfície do papel, espontâneas, inauguraís.

Assim a flor de traços infantís que se vai desenhando no poema em prosa de Almada, suas linhas em liberdade a evocar arabescos baudelairianos: «o mais

espiritual de todos os desenhos», geometria onírica, sonho da razão, modelo em que se deveria inspirar toda a poesia moderna. A lembrar, ainda mais de perto, aquela flor de Mallarmé, feita só de poesia, imagem pura, ideia que se ergue acima da precariedade do real, soberana. Esta a flor que, como palavra – que é só do que é feita – «andou por dentro da criança, da cabeça para o coração e do coração para a cabeça», para se transfigurar em imagem nascente, qualidade que Mallarmé ressaltava: «Digo: uma flor! e, para além do esquecimento aonde minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo diverso dos sabidos cálices, musicalmente se levanta, idéia própria e suave, a ausente de todos os buquês.»¹

Esta flor essencial – talvez irreconhecível, irreduzível a um referencial mundano, mas verdadeira – o poeta escreve, a criança desenha, o pintor moderno reinventa só em formas geométricas, apresentando – não mais representando – um certo real que se funda na folha de papel ou na tela de pintura, no compromisso de uma mimese que já não será mera imitação.

Comparando estes dois momentos, ou, antes, estas duas filosofias da representação, explica Merleau-Ponty:

Houve [...] uma concepção prosaica da linha como atributo positivo e propriedade do objeto em si. É o contorno da maçã ou o limite do campo lavrado e da pradaria tidos como presentes no mundo, sobre cujos pontilhados o lápis ou o pincel teriam apenas que passar. Uma linha como essa é contestada por toda a pintura moderna, provavelmente por toda a pintura [...]. Ora, a contestação da linha prosaica não exclui de modo algum toda linha da pintura, como talvez os impressionistas tenham acreditado. A questão consiste apenas em liberá-la, em fazer reviver seu poder constituinte, e é sem nenhuma contradição que a vemos reaparecer e triunfar em pintores como Klee ou como Matisse [...]. Pois doravante, segundo a expressão de Klee, ela não imita mais o visível, ela «torna visível», é a épura de uma gênese das coisas. (MERLEAU-PONTY, *O olho e o espírito*, 2004, pp. 38-39.)

Épura, ensina o dicionário, é representação, num plano, de qualquer figura tridimensional em dimensões proporcionais precisas. O que acaba de dizer, portanto, Merleau-Ponty, é que artistas como Klee e Matisse – e aqui se pode, sem erro, acrescentar Cézanne – já não representam, com suas linhas, as coisas em si, mas sua gênese, o surgimento de um novo real que se cria enquanto se desenha ou pinta. Mais até: representam o trabalho mesmo do artista, sua utopia de conquista ou construção de um real possível apenas na arte; busca, ação em curso, ato demiúrgico e poético a se fazer. Um novo mundo se abre, assim, nas obras destes pintores, que, não por acaso, Almada tomará como mestres no seu projeto d'*A Invenção do Dia Claro* – a obra e a ideia que a sustenta, anunciada por uma

¹ Stéphane MALLARMÉ. «Crise de vers», in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, 2003, p. 259. Tradução de Leyla Perrone Moisés. In *Flores da Escrivainha*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 11.

epígrafe de Rimbaud em que se encontra o significativo verso: «Saudemos o nascimento do trabalho novo».

No livro, seguem-se ao texto «A flor» duas citações em francês, uma de Charles Péquin, outra do *Petit Larousse*, anunciadas apenas pelo título «Acerca da pintura de Cézanne e de Matisse». Diz a primeira, de Péquin: «Ela nos dá segurança.»; e a segunda, do dicionário: «Segurança: substantivo feminino (do latim *securitas*) Confiança, tranqüilidade de espírito resultante da ideia de que não há perigo a temer: a arte (ou o fazer ou a criação) precisa de segurança.» Na seqüência, vem um novo fragmento intitulado «A minha vez», em que Almada retomará a reflexão sobre o desenho das crianças e, respaldado agora por Cézanne e Matisse – toda a segurança de que necessita – tratará dos seus próprios desenhos:

O desenho das crianças é como o das pessoas que não sabem desenhar – ambos dizem, mas não sabem o que dizem. Não sabem desembaraçar as linhas de uma coisa das linhas das outras coisas que vêm ao mesmo tempo dentro da mesma palavra. A prova é que não são capazes de imitar o que da primeira vez lhes escorregou do corpo pela mão para o papel.

Eu próprio, apenas agora começo a saber recordar o que foram os meus desenhos de há dez e vinte anos, quando fiz uns traços em pedaços de papéis que guardaram.

Escuto estes desenhos como a um homem do campo que diz, sem querer, coisas mais importantes do que o que está a contar, e que põe tudo à mostra sem dar por isso. Através destes desenhos sigo grafologicamente o meu instinto à espera da minha vontade, – a minha querida ignorância a aquecer ao sol e a transformar-se na minha vez cá na terra. (ALMADA NEGREIROS. *A Invenção do Dia Claro*, 1993, p. 43)

É orgânico o desenho das crianças e dos que não sabem desenhar, «escorreg[a] do corpo para a mão para o papel», sem pensamento que se interponha ao ato, sem saber ou aprendizado consciente que não o do próprio desenhar: instintivo, imediato, único, ilógico. Habilidade do ingênuo – como um homem do campo é ingênuo e sábio sem sequer o reconhecer, ou justamente por isso – que o artista Almada, já amadurecido, quer redescobrir nos seus primeiros desenhos, e reivindicar para sua arte toda. Arte esta que se define por um difícil trabalho que começa antes de irem as palavras para o poema e as linhas para o desenho; que tem início na construção de um olhar que quer «reaver a inocência», ex-líbris escolhido para uma obra que busca sempre o novo, o original: vontade cujas raízes penetram mais fundo que o iconoclasmo vanguardista, para se fundar num desejo filosófico de reinvenção do mundo e do homem, numa ontologia.

«Menino d’Olhos de Gigante» na fábula que cria para si, Almada faz de sua obra poética e plástica espaço de transformação do olhar e conseqüente reinvenção do mundo, visto e conhecido de outro modo, por outros exercícios: não mais a ciência ou a filosofia instituídas como gnose, mas a experiência da ingenuidade,

praticada como método no desenho, trabalho do olhar em que se refundem as linhas do real.

Assim se lê na última d'«As quatro manhãs» (1935) do poeta, que, mesmo em versos, não deixa de ser desenhador:

Um ângulo da terra diante de mim
 com o vértice no meu olhar.
 [...]
 A luz do dia mostra a natureza
 e os meus olhos vêem.
 A minha imaginação dá respiração à natureza
 e de cor completa-a com o resto do redondo
 o que além do ângulo à terra faltava.
 Não só a paisagem os meus olhos viam
 mas a terra inteira no seu verdadeiro tamanho,
 não como a possam ver os olhos
 mas como a imaginação
 tem modos de medição.
 [...]
 Tudo começava lá, ao princípio,
 num ponto:
 um simples ponto sem dimensão,
 e do qual partiam depois todas as linhas
 todos os ângulos, cones e sectores
 de uma esfera infinita
 da qual a terra era uma pequena reprodução
 e eu uma pequena reprodução da terra.
 Desde o ponto inicial até mim
 a linha era única
 e não pertence hoje
 senão a mim.

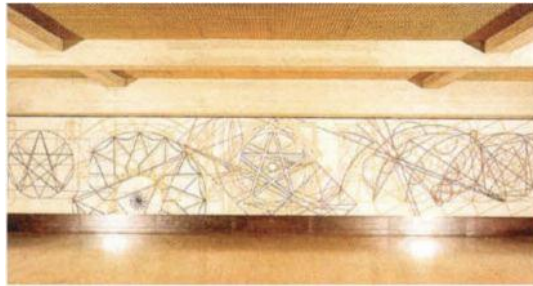
(ALMADA NEGREIROS. «As quatro manhãs»,
Obra completa, 1997, pp. 202-203)

A partir do olhar do poeta – vértice, ponto fulcral – desdobra-se o mundo: um mundo visto, numa poesia em que a coisa olhada institui o sujeito do olhar e em que o olhar faz existir o que contempla, não passivamente, mas já alterando-o, completando-o por trabalhos de imaginação. Uma máquina do mundo começa então a se revelar aí, a se criar, como desenho feito a ponta de lápis, traçado em linhas, ângulos, cones, sectores, para formar uma «esfera infinita» – ideia, essência, como era a flor do desenho da criança – matriz de que o mundo e o eu seriam reproduções.

Um novo entendimento se intui neste grafismo, saber instaurado pelo trabalho do artista, que transfigura a realidade e postula, neste espaço da arte e só dela,

uma reunião possível de sujeito e universo, religados um ao outro e a sua origem pelo que neles há de existência comum: vestígios de uma unidade primordial e perdida de que restam – ou se recuperam – os traços... no desenho.

Uma realização gráfica do ideal expresso no poema poderia talvez ser reconhecida no painel «Começar», de 1969, a última obra de Almada, instalada na sede da Fundação Calouste Gulbenkian.



Eis aí o mundo, reduzido à sua essencialidade geométrica, a seus elementos mínimos, simples forma que se oferece à medição, ao entendimento e à recriação. Cosmos de traçado humano a sugerir, no esboço de suas linhas, arcos e ângulos, uma reordenação possível do real, uma instauração de um novo real, graças ao trabalho de um olhar que se esforça por recuperar a inocência e se põe a desenhar o mundo, para, talvez, começar a «aprender isso por dentro».

Resumo: A partir de uma aproximação entre a escritura e o desenho – práticas artísticas articuladas e complementares para Almada Negreiros – pretendemos demonstrar como uma e outra são por ele mobilizadas em prol de uma aprendizagem do real – ou de sua reinvenção.

Palavras-chave: Almada Negreiros, Modernismo português, diálogo interartes; desenho.

Abstract: *From establishing links between writing and drawing – art practices that are articulated and complementary to Almada Negreiros – we intend to demonstrate how one and the other is mobilized by the artist in order to produce some learning about reality – or its reinvention.*

Keywords: *Almada Negreiros, Portuguese Modernism, inter-arts dialogue; drawing.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALMADA NEGREIROS, José de. *A Invenção do Dia Claro*. Sintra: Colares, 1993.
Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. «Fusées», in *Oeuvres complètes*. Paris: Pléiade, 1968. pp. 1247-1265.
- FRANÇA, José Augusto. *O essencial sobre Almada Negreiros*. Lisboa: INCM, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane. «Crise de vers», in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Maria Ermantina Pereira e Paulo Neves, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- RÊGO, Manuela do (Coord.). *Almada: o escritor – o ilustrador*. Lisboa: Instituto Nacional da Biblioteca e do Livro, 1993.

