

VARIA



## “A Cena do Ódio” e o domínio do eu

### “A Cena do Ódio” and the Domains of the Self

Annie Gisele Fernandes

Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo | SP | BR

anniefer@terra.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-2340-5599>

**Resumo:** Este ensaio propõe a leitura do poema “A Cena do Ódio”, de Almada Negreiros, a partir da perspectiva de que, ao mesmo tempo em que há a crítica incisiva, panfletária em alguns momentos, ao que o mundo moderno e contemporâneo se tornou, há a escrita e a representação do eu, cuja constituição, narcisisticamente feita, compõe um autorretrato esgarçado, mas hegemônico; totalizante, porém composto pelo recorte-e-cola (M. Foucault). O poema faz de maneira exemplar o movimento da *Lírica e Sociedade* (T. Adorno), reiterando sucessivamente o modo como o fora age no dentro e o que o Eu, co-movido, devolve ao mundo. Nesse movimento, o retrato do eu é também a resposta: “Serei Vitória um dia / – Hegemonia de Mim!” enquanto o mundo e a burguesia sintetizam-se no “e tu nem derrota, nem morto, nem nada”. A plasticidade do poema é desconcertante, assim como também o é a musicalidade, muitas vezes ressaltada por inusitadas aproximações entre palavras bastante diferentes do ponto de vista semântico, embora com bastante similitude sonora – esses aspectos que conferem musicalidade aos versos serão apontados na medida em que ampliam e/ou tensionam a representação do Eu.

**Palavras-chave:** Almada Negreiros; Orpheu; ódio; autorretrato; pintura.

**Abstract:** This essay proposes a close-reading of the poem named “A Cena do Ódio”, written by Almada Negreiros, considering that this composition, at the same time, strongly criticize the modern and contemporary world and it’s becoming rough and write and represent

the self, whose constitution is developed in a narcissist way that brings out the portrait of an frayed, but hegemonic, self. This self is made of different characters from many others selves, cutted and pasted into an I who is deeply touched by the world but gives back to the word his self-portrait as a response: “I’ll be Victory a day” – Hegemony of myself!” [free translation]. To this self, the world and the bourgeoisie can be defined into this: “and you, neither defeat, neither dead, neither nothing” [free translation]. This poem is definitely plastical and the images are disconcerting as is the musicality, obtained from unusual relations into sound similar words (although the meaning of each of them is very distinctly). These stylistic aspects will be discussed in cases it is possible to understand their importance to enlarge, while tensioning, the self-representation.

**Keywords:** Almada Negreiros; Orpheu; hate; self-portrait; painting.

O poema “A Cena do Ódio” instiga e provoca o leitor desde o seu título e da sequência de paratextos que antecedem o primeiro verso: uma didascália, a dedicatória, outra didascália:

de José Almada Negreiros  
poeta sensacionista e Narciso do Egipto – 1915

A Álvaro de Campos  
*a dedicação intensa de todos os meus avatares*

Foi escrito durante os três dias e as três noites  
que durou a revolução de 14 de Maio de 1915  
(Negreiros, 1997, p. 85).

A última dessas notas preliminares indica que a “cena do ódio” enunciada no título pode ser a Lisboa de 14, 15 e 16 de maio de 1915, agitada pela revolução cujo objetivo foi reinstalar a democracia na jovem e ainda frágil República Portuguesa, iniciada em 1910 depois do regicídio de D. Carlos I. Essa revolução foi bastante violenta e, mais uma vez, dividiu a capital portuguesa – metonímica representação de Portugal – entre dois grupos distintos e antagônicos: a democracia republicana e a ditadura militar de inclinação monarquista. Segundo José-Augusto França, “nenhum papel teve o poeta, de um lado ou do outro [...], mas a revolução desencadeara no seu espírito uma

violenta diatribe [intitulada “A Cena do Ódio”] contra toda a sociedade portuguesa” (*apud* Negreiros, 1997, 19)<sup>1</sup>. Nesse sentido, a primeira leitura esperada desse longo poema é a que tematiza e ressalta a crítica feroz, virulenta, mordaz que Negreiros faz ao Portugal de seu tempo, mas também ao Portugal des-*anima*-do desde o desaparecimento de D. Sebastião em África. Como se pode ler no texto “Modernismo”, datado de 1926, para Almada, Portugal não somente perdeu a “dianteira do mundo” em Alcácer-Quibir como também perdeu o “passo na marcha geral da humanidade”<sup>2</sup> – i.e.: tendo perdido a nacionalidade, perdeu, também, a alma nacional, o espírito de grandeza; tendo perdido o *ser* português, perdeu, também, a capacidade de acompanhar a evolução do mundo. Contra esse pano de fundo, o leitor pode entender de maneira mais ampla o largo inventário que Almada Negreiros faz nesse poema e que se vai compondo de imagens depreciativas do homem português, de Lisboa, de Portugal. Se, de um lado, é retomada a imagem dos “Invasores / que cruzaram o meu sangue desvirgando-o”, de outro, é retomada a imagem dos “Bárbaros meus Avós”, irados, saqueadores, sequestradores; se a profusão de chamamentos traz à tona o “Tu, que descobriste o cabo da Boa-Esperança / e o Caminho Marítimo da Índia / e as duas Grandes Américas”, ela também expõe à luz o [tu] “que levaste a chatice a estas Terras / e que trouxeste da lá mais gente p’raqui...” (p. 86-87). Poder-se-ia, da perspectiva da crítica contemporânea, ver algum índice da xenofobia eurocêntrica nesses versos, se os homens todos, enquanto personagens da sociedade burguesa, não fossem iguallados na insignificância, na vilania, na crueldade, como se verá abaixo, ou

---

<sup>1</sup> Em que pese a afirmação de José-Augusto França, não se pode, entretanto, deixar de apontar estes versos: “A Terra vive desde que um dia / deixou de ser bola do ar / p’ra ser solar de burgueses. / Houve homens de talento, génios e imperadores. / Precisaram-se de ditadores, / que foram sempre os maiores.” (p. 97), nos quais se pode ler a exaltação de ditadores e, conseqüentemente, da ditadura. E isso não é novidade quando se pensa na Geração de Orpheu e, especialmente, em Fernando Pessoa (alinhado, p. ex., com António Sardinha, com a revista *Eh Real!*, com o fascismo).

<sup>2</sup> Cf.: “Quando no final da nossa segunda dinastia perdemos de repente em Alcácer-Kibir a dianteira do mundo, nós ficámos despistados para sempre. Era profundamente doloroso para o nosso orgulho reconhecermos que de repente perdíamos a dianteira do mundo. Mas o mal não foi esse, foi outro. O nosso mal comum não vem de termos perdido em Alcácer-Kibir a dianteira do mundo, mas sim de termos depois de isso perdido o passo na marcha geral da humanidade” (1997, p. 735).

se a crítica à espoliação dos colonizados não fosse apontada em vários momentos da composição (como em “competência de relógio d’ouro / e correntes com suores do Brasil, / e berloques de cornos de búfalo!”, p. 88). Do Portugal e do português dos séculos XIX e XX, Almada não terá nada de bom a contrapor à sucessão de evocações que beiram o insulto e o impropério, mas que fazem todo o sentido na crítica frenética e intensa que o poeta faz *de* e *ao* seu tempo. Sem poupar rico ou pobre, homem ou mulher, intelectual ou ignorante, saudável ou doente, político ou militar, aristocrata ou mendigo, operário ou jornalista, vestido de alfaiataria ou maltrapilho, todos, indistintamente, são inventariados e têm pinçadas as suas características mais precisas e deletérias para a sociedade em que estão inseridos. Não lhe escapam nem as mulheres, nem a crítica, muitas vezes repetida nos Oitocentos, ao tratamento dado ao Poeta-mito (que morreu pobre, esquecido e foi sepultado em vala comum) pelo “certo Reino, à esquina do Planeta,”<sup>3</sup> e à hipocrisia com que Camões é constantemente retomado:

E inda há quem faça propaganda disto:  
a pátria onde Camões morreu de fome  
e onde todos enchem a barriga de Camões!  
Se ao menos isto tudo se passasse  
numa Terra de mulheres bonitas!  
Mas as mulheres portuguesas  
são a minha impotência! (p. 93).

É de notar a ironia e o desdém com que Almada considera a questão: “se ao menos isso tudo se passasse / numa Terra de mulheres bonitas”! O comentário – que se diria misógino, da perspectiva atual – deprecia as mulheres portuguesas, mas, de certo modo, deprecia também o grande mito pátrio, posto que a injustiça com que Camões é tratado poderia ser, talvez, amenizada “numa Terra de mulheres bonitas”, onde o sujeito poético, não sofrendo de “impotência”, poderia aproveitar o *refrigério da carne* sem pensar em Camões.

---

<sup>3</sup> Esse é primeiro verso do soneto 2 (*Só*, de António Nobre), que termina com o terceto: “Nada me importas, País! seja meu Amo / O Carlos ou o Zé da T’reza... Amigos, / Que desgraça nascer em Portugal!” (2009, p. 196). Como se pode ver, o desencantamento e a frustração com o país, tão tematizados ao longo do século XIX, ainda permanecem nas primeiras décadas do século XX e, como está claro no poema de Almada, esses primeiros anos de República em nada haviam alterado essa percepção.

A esses elementos muito particularmente portugueses sucedem estas evocações mais abrangentes, em que se comenta o modo de vida burguês e se tem, outra vez, a medida do tom raivoso, enérgico, febril que domina o poema – o qual parece, de fato, ter sido escrito freneticamente durante os três dias que durou a revolução em Lisboa:

E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessugo,  
meu desacreditado burguês apinocado  
da rua dos bacalhoeiros do meu ódio  
co’ a Felicidade em casa a servir aos dias!  
[...]  
Ó Horror! Os burgueses de Portugal  
têm de pior que os outros  
o serem portugueses! (págs. 93 e 97).

Esses versos dão a ver que a Humanidade inteira é má, ainda que os portugueses sejam um “bocadinho” piores. E à medida que o poema permite ao leitor a abertura de foco a partir de versos como os citados ou como: “Tu, que te dizes Homem! / [...] Tu consegues ser cada vez mais besta / e a este progresso chamas Civilização!” (p. 87), um outro contexto pode se apresentar também como pano de fundo: o da Europa, em sua Primeira Grande Guerra Mundial. Nessa conjuntura, o leitor vê a crítica aos portugueses se ampliar para a humanidade inteira e os “burgueses” não serem superados nem contidos pelas “Gentes de Pensamento”, pelas “Personalidades”, pelos “Artistas de todas as partes”, pelos Génios da Expressão” (p. 89), os quais também são evocados numa sucessão de “Ós” que culminam em xingamentos e na exposição de sua insignificância e inutilidade, tal qual em:

Olha Hugo! Olha Zola, Cervantes e Camões,  
e outros que não são nada por te cantarem a ti!  
Olha Nietzsche! Wilde! Olha Rimbaud e Dowson!  
Cesário, Antero e outros tantos mundos!  
Beethoven, Wagner e outros tantos génios  
que não fizeram nada,  
que deixaram este mundo tal qual! (p. 94)  
[...]  
Ora bolas para os sábios e pensadores!  
Ora bolas para todas as épocas e todas as idades!  
Bolas pròs homens de todos os tempos,  
e prà intrujice da Civilização e da Cultura! (p. 98).

Lê-se, aqui, que nem a Literatura, nem a Música, nem a Filosofia foram capazes de impedir e/ou de alterar aquilo que o mundo burguês se tornou. Tal constatação é ainda mais impactante se se considerar que a proposta da Geração de Orpheu era a de transformar a sociedade através da revolução *pela e na Arte* e que dentre os nomes citados nos versos transcritos todos estiveram, de alguma maneira, ligados aos movimentos sociais, atentos às transformações socioculturais, e representaram, com significativo posicionamento crítico, importantes mudanças sociais em suas obras. Esse excerto e o cenário que se vai compondo no poema até aqui, pensados contra o pano de fundo da cena da escrita (dado pela didascália em análise), explicam outra afirmação de Almada, logo nas primeiras linhas de “Poesia e Criação”, composto em 1962: “MUITAS COISAS são pavorosas; nada, sem embargo, sobrepassa o homem em pavor” (Negreiros, 1997c, p. 1076). É preciso abrir um apêndice aqui: com essa afirmação, frise-se, o poeta inicia um texto sobre a força criadora da Poesia, no qual, dentre outras reflexões de natureza de Arte Poética, opõe “Poesia” (enquanto *Poiesis*) e “Poetar”:

Para já, Poesia e Poetar (há as duas palavras) são duas coisas. Nós queremos apenas uma: a primeira.

Poesia é criação.

Poetar é fazer versos.

[...]

Os versos são um modo de perpetuação de um dos modos da criação que se chama Poesia. (p. 1077).

Se “Poesia é criação”, se “A condição para criação é única: pessoal, intransmissível” (p. 1077), se “Quando não havia linguagem o homem foi autor da mais bela criação da Poesia: os nomes. Os nomes: a língua” (p. 1078), é de questionar como aquele ser tão pavoroso é capaz da *poiesis*... Almada, no penúltimo parágrafo do seu texto, explica que “Poesia, a Bela, [...] a mãe ‘do mais pavoroso’ espetou todas as suas sibilinas agulhas mágicas no mais recôndito e profundo das entranhas viscerais do Poeta, para o dementar de todos os outros ‘ondes’” (p. 1079). Essa passagem revela que o único lugar onde o homem pode ser são é na Poesia, pois todos os outros “ondes” o tornam demente, o endoidecem; assim e por isso, é a poesia o onde tudo acontece: os nomes são atribuídos, a língua se faz e existe e, com ela, o ser – a linguagem como a casa do ser, como adiante explicará Heidegger. E a linguagem,

na poética de Almada, é a criação: com palavras, com tinta e pincel. Nesse sentido, não parece possível concordar com Fernando Guimarães quando ele afirma que “a poesia de Almada está declaradamente aquém de um sistema de linguagem, onde, de acordo com a afirmação já citada de Valéry, encontraria a sua substância e o seu meio” (1992, p. 105). A afirmação de Valéry sobre o que é poética, a que o crítico se refere, foi extraída de “De l’enseignement de la poétique au Collège de France” e é esta: “tudo o que respeita à criação de obras de que a linguagem é simultaneamente a substância e o meio” (*apud* Guimarães, 1992, p. 99). Não se pode concordar porque n<sup>o</sup> “A Cena do Ódio”: a) a plasticidade, feita pela associação de palavras cujo sentido nem sempre é facilmente associável, é desconcertante na medida em que obriga o leitor a ressignificar a denotação e a conotação; b) a musicalidade decorre de aproximações inusitadas entre palavras que são bastante diferentes do ponto de vista semântico, mas podem gerar significação a partir das relações de sonoridade – as assonâncias, as aliterações, as rimas; c) esses tópicos apontam para o contínuo da linguagem (signo; significado / significante; ritmo; enunciação; enunciado) e podem anunciar alguma experimentação linguística. Esse trabalho com a linguagem não somente confere carga semântica e/ou musicalidade aos versos, mas também, e principalmente, faz o leitor pensar sobre “os nomes: a língua”, uma vez que “os nomes”, “a língua” têm um sentido e uma relação simbólica no poema “A Cena do Ódio” que não é necessariamente o seu sentido conotativo e/ou denotativo habitual<sup>4</sup>. Veja-se, a título de exemplo, os versos que abrem o poema:

Ergo-Me Pederasta apupado d’imbecis,  
 Divinizo-Me Meretriz, ex-libris do Pecado,  
 e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!  
 Satanizo-Me Tara na Vara de Moisés!  
 O castigo das serpentes é-Me riso nos dentes,  
 Inferno a arder o Meu Cantar!  
 Sou Vermelho-Niágara dos sexos escancarados nos chicotes dos  
 cossacos!  
 Sou Pan-Demónio-Trifauce enfermijo de Gula!

<sup>4</sup> Os poemas “Litoral (1<sup>a</sup> versão)”, “Litoral (2<sup>a</sup> versão)”, “Mima-Fatáxa”, “Histoire du Portugal par cœur” podem constituir exemplos bastante eloquentes desses procedimentos (Negreiros, 1997).

Sou Génio de Zaratustra em Taças de Maré-Alta!  
Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol! (p. 85).

Esses versos ampliam e/ou tensionam a representação do Eu, especialmente porque o Eu se constitui em perspectiva de exaltação no rebaixamento: o eu sobressai não somente porque toda referência pronominal à primeira pessoa do singular se faz com inicial maiúscula (como acontece com os seres que ele toma como “espelho”), mas porque se representa no que é marginalizado, rejeitado, e toma como projeção de sua imagem seres que são habitualmente alinhados com o mal, com a perdição – e nas passagens em que retoma Moisés e Zaratustra, por exemplo, os evoca associando-os à luxúria e à gula, dois dos sete pecados capitais. Do ponto de vista da linguagem, ocorrências de inicial maiúscula no meio dos versos citados alteram a norma gramatical, porém “jogam luz” para as palavras em que aparecem, e associações inesperadas produzem sonoridade que ampliam a carga semântica dos vocábulos. É de notar, por exemplo, “Satanizo-Me Tara na Vara de Moisés”, com destaque para o par sonoro “Tara na Vara”, para as assonâncias de /a/ junto às sibilante (/s/) e dental (/t/), dental (/t/) e rotiva (/r/), fricativa (/v/) e rotiva (/r/) e para as assonâncias de /i/, /o/, /e/, junto às nasais /n/, /m/ e sibilantes /z/, /s/. Assim, o poeta cria uma espécie de cadeia sonora em que “tara” e “vara” ligam-se à “sata-” e “Moisés” a “-nizo-Me”, o que potencializa a associação da “Vara” ao órgão sexual masculino através de um desvio da sexualidade, a “Tara”, e profana aquele (Moisés) que é representação do sagrado. De maneira mais ou menos parecida, o “Inferno a arder” e o “Vermelho-niágara” são enfatizados na sucessão de sibilantes, que lembram um braseiro ardente, no verso que complementa esse segundo par nominal. E ainda: “Hei de bombo rufá-La pompa de Pompéia / Nos Funerais de Mim!” (p. 85) não só ressoam os bumbos e os tambores, como retomam as iniciais em maiúscula que põem em destaque a Vida (no “La”, desde a estrofe anterior iniciada com o “Ladram-Me a Vida por vivê-La”) e o eu: se o eu, nos “Funerais de Mim”, pode ser entendido como aquele que, estando morto, deixa de ser, ao projetar-se como o bumbo que rufa a Vida, mantém a Vida e celebra o ser enquanto vibração<sup>5</sup>. No limite,

<sup>5</sup> O leitor familiarizado com a poesia da Geração de Orpheu haverá de se lembrar do poema “16”, de Mário de Sá-Carneiro: “Esta inconstância de mim próprio em vibração / É que me há-de transpor às zonas intermédias, / E seguirei entre cristais de inquietação / A retinir, a ondular... Soltas as rédeas” (1995, p. 83).

numa perspectiva schopenhaueriana muito cara aos simbolistas, e ainda ressoante nas primeiras décadas de 1900, celebrar a morte do eu enquanto indivíduo é celebrar o retorno do eu à totalidade primigênica; assim, o eu tornado “bombo” nos “Funerais de Mim” é pompa e é celebração porque reintegrado na Natureza como as ondas sonoras dos tambores e bumbos em vibração vão sendo (re)incorporadas no e pelo ar. É escusado dizer que nesses exemplos o signo, enquanto significado e significante, precisa de ser repensado no contínuo da linguagem, especialmente porque o ritmo impacta a enunciação e o enunciado.

Entretanto, a “pompa” se esvai, pois os versos seguintes insistem na representação do eu pela via do rebaixamento narcisista:

Hei-d’Átila, hei-de Nero, hei-de Eu,  
cantar Átila, cantar Nero, cantar Eu!  
Sou Narciso do Meu Ódio!  
– O meu Ódio é Lanterna de Diógenes,  
[...]

“Sou trono de Abandono, malfadado,  
nas iras dos Bárbaros meus Avós.  
Oiço ainda da Berlinda d’Eu ser sina  
gemidos vencidos de fracos,  
ruídos famintos de saque,  
ais distantes de Maldição eterna em Voz antiga! (p. 85-86).

Nos excertos citados acima, pinçados dos primeiros 44 versos do poema em tela, se pode ver várias das estratégias comuns aos textos habitualmente tidos como de *escrita intimista*: o emprego reiterado das formas pronominais e da conjugação verbal na primeira pessoa do singular; a projeção do *Eu* no *Outro*, que ele toma como espelho; o eu que, de modo narcisista, fala de si, mas que mostra o que quer mostrar, selecionando criteriosamente aquilo que compõe a imagem que o eu deseja que o outro tenha dele – em síntese: o domínio de si pensado em relação ao domínio do outro (cf. Foucault, 1983). Entretanto, a partir do verso 67 o Outro aparece em perspectiva diferente: ele é o Tu, o interlocutor, aquele a quem o eu se dirige, apontando os *defeitos* e as *falhas* todas:

Tu, que te dizes Homem!  
Tu, que te alfaiatas em modas  
e fazes cartazes dos fatos que vestes  
p’ra que se não vejam as nódoas de baixo!

[...]

Vai vivendo a bestialidade na Noite dos meus olhos,  
vai inchando a tua ambição-toiro  
‘te que a barriga te rebente rã.

Serei Vitória um dia  
– Hegemonia de Mim!  
e tu nem derrota, nem morto, nem nada.  
O Século-dos-Séculos virá um dia  
e a burguesia será escravatura  
se for capaz de sair de Cavalgadura! (p. 87).

Se, por um lado, o eu se representou como o “Narciso rebaixado” ao evocar figuras tidas como nefastas na história e cultura mundial (“Pederasta”, “Medusa”, “Nero”, “Átila”, exilado, neto de “Bárbaros”, “ruína”, “clausura”), por outro, ele quer se distinguir do “Tu, que te dizes Homem!”, ou seja da humanidade inteira, uma vez que essa se resumirá no “nem nada” enquanto o eu diz de si: “Serei Vitória um dia / – Hegemonia de Mim!”. É de notar o eu irado, cujo “Ódio é Lanterna de Diógenes”: não há homem ético e valoroso nessa sociedade ocidental decadente que ele passa em revista. Daí o “e tu nem derrota, nem morto, nem nada.”. É de notar, entretanto, que a aniquilação do outro é pensada em relação à assunção do eu – ambas em perspectiva futura. E é importante observar que a soberania de si ocorre em perspectiva futura e com o emprego do pronome pessoal reto da primeira pessoa do singular na forma oblíqua tônica (“Mim”) com inicial maiúscula: “Serei Vitória um dia / – Hegemonia de Mim!”. Dessa forma, o poeta parece retomar a cisão entre “eu” e “mim”, talvez como reminiscência do “Entre mim e mim mesmo” (Bernardim Ribeiro) e do “Comigo me desavim” (Sá de Miranda).

Se as perguntas “quem sou eu?”, “o que eu sou?”, “de onde venho?” determinam a investigação de si, o mergulho em si, a autorrepresentação, se a consciência de si é decisiva em todo o processo e se na escrita intimista os questionamentos muitas vezes se sobrepõem às respostas<sup>6</sup>, para o sujeito poético de “A Cena do Ódio” a certeza de si parece presente desde a primeira estrofe do poema – ou melhor, está efetivamente presente desde a didascália que o apresenta como “poeta sensacionista, Narciso do Egito”. Contudo, e não se pode perder isso de vista, nessa composição,

<sup>6</sup> Cf. estes *sá-carneirianos* versos “(Pesam quilos no Meu querer / as salas de espera de Mim. / [...] – Vou deixar d’esp’rar por mim!)”, citados logo a seguir.

as tentativas de definição do eu se dão, na maioria das vezes, pelo *outramento* e através da ironia, que, alinhada ao narcisismo, determina também o modo como o sujeito poético olha para si: ele é aquele que é enaltecido, ainda que no contexto da depreciação:

E eu vivo aqui desterrado e Job  
da Vida-gêmea d’Eu ser feliz!  
E eu vivo aqui sepultado vivo  
na Verdade de nunca ser Eu!  
Sou apenas o Mendigo de Mim-Próprio,  
órfão da Virgem do meu sentir.  
E como queres que eu faça fortuna  
se Deus, por escárnio, me deu Inteligência,  
e não tenho sequer, irmãs bonitas  
nem uma mãe que se venda para mim?  
(Pesam quilos no Meu querer  
as salas de espera de Mim.  
Tu chegas sempre primeiro...  
Eu volto sempre amanhã...  
Agora vou esperar que morras.  
Mas tu és tantos que não morres...  
– Vou deixar d’esp’rar por mim!)  
Ah! que eu sinto claramente, que nasci  
de uma praga de ciúmes!  
Eu sou as setes pragas sobre o Nilo  
e a alma dos Bórgias a penar! (p. 88).

Esses movimentos de “rebaixamento / elevação”, “elevação a partir do rebaixamento”; “associação com sofredores, humilhados e marginalizados” são característicos da escrita intimista e constituem face importante da moeda, cuja outra face é a do Eu que se esvai em imprecisões, como em: “na Verdade de nunca ser Eu”, “Sou o apenas o Mendigo de Mim-Próprio”. De novo, o emprego do pronome pessoal reto da primeira pessoa do singular na forma oblíqua tônica (“Mim), associado ao adjetivo “próprio” na acepção de “pessoalmente”, se sobrepõe ao pronome pessoal do caso reto “Eu”: o deixar de ser, ou o “não ser”, em “na verdade de nunca ser Eu” e o ser no desdobramento de si, na cisão íntima, na indigência em “Sou apenas o Mendigo de Mim-Próprio”. Em ambos os casos, a ruína de si.

A oscilação, a ambiguidade, a ironia fazem todo o sentido contra o pano de fundo dado na primeira didascália, que não pode ser perdida de vista: os 3 dias da revolução de maio de 1915 em Lisboa. Daí que as imagens do eu / sobre o eu sejam também de rebaixamento, ainda que ele seja melhor do que o “Homem” / a “Humanidade”, referidos, logo nas primeiras evocações, como “ó besta!”, a que sucede uma série apóstrofes a partir do “Aí!”:

Aí! Saltimbanco-bando de bandoleiros nefastos!  
 Quadrilheiros contrabandistas da Imbecilidade!  
 Aí! Espelho-aleijão do Sentimento,  
 macaco-intruja do alma-realejo!  
 Aí! macrelle da Ignorância!  
 Silenceur do Génio-Tempestade!  
 Spleen da Indigestão!  
 Aí! meia-tigela, travão das Ascensões!  
 Aí! povo judeu dos Cristos mais que Cristo! (p. 87-88).

Dessa constatação deceptiva sobre o homem, sobre a sociedade e sobre o mundo por ele desenhados decorrem as únicas saídas possíveis para o “poeta sensacionista”:

Antes não ter ciências!  
 Antes não ter livros!  
 Antes não ter Vida! (p. 94).

Nesses versos, está manifesto o anti-intelectualismo de fins do século XIX, especialmente aquele teorizado nas *Palavras Loucas* por Alberto de Oliveira e presente em versos como “saber somente / [...] ler e contar” e/ou ecoado no “se eu me casasse com a filha da minha lavadeira / talvez fosse feliz”<sup>7</sup>. O ponto fulcral daquele *ismo* era o de que o conhecimento trazia mais malefícios do que benefícios, sobretudo porque conhecer era *es-clarecer*, era ter diante de si, expostos à luz, a compreensão, o entendimento, a percepção dos fatos, dos acontecimentos, dos erros e acertos. No limite, a proposta anti-intelectualista era impossível, uma vez que propunha o desintelectualizar-se – ou seja: como

<sup>7</sup> Cf. “Não ter talento; suficiente / Para na Vida saber andar, / E quanto a estudos saber somente / (Mais ai somente!) ler e contar”, do poema “Canção da Felicidade” (Nobre, 2009, p. 101), e “Tabacaria”, de Álvaro de Campos (embora datado de 15 de janeiro de 1928, o poema foi publicado pela primeira vez em 1933, na revista *Presença*).

o sujeito poderia se livrar de um conhecimento adquirido, interiorizado? Se pensado do ponto de vista abrangente da *intelligentsia* lusitana, já se tratava de perspectiva que distinguia ilustrados de (semi) analfabetos, como parece manifesto naqueles versos do *Só* e da “Tabacaria”: os não ou pouco alfabetizados sofrem menos, pois não se perdem em pensamentos, em análises, especialmente porque ocupados nas tarefas cotidianas que lhe garantem o sustento<sup>8</sup>. Se analisado do ponto de vista de *ser poeta*, evocava a clássica ideia do poeta como antena da humanidade, aquele que percebe, mais e melhor, antes de todos os demais, as mudanças, as transformações, mas que, no século XIX, vê avultar o aspecto negativo dessa singularidade ao ser representado metonimicamente na poesia de Baudelaire pelo “Albatroz” e nomeado como “poeta maldito”. É desse modo que o sujeito poético de “A Cena do Ódio” se dá a ver: ele é aquele que vê de maneira ampla e aguda Lisboa, Portugal, os portugueses, o mundo, o homem e a si mesmo – e o faz como se estivesse “de fora”, que é como se vê melhor. A partir de uma perspectiva de distanciamento, de si e dos outros, os faz, através da hipotipose, passar em revista minuciosa, em análise criteriosa e ácida. O eu e o outro, o *eu* da locução e o *tu* da interlocução, haja vista o eu manter o diálogo com aqueles cujos erros expõe, estão postos na composição o tempo todo – mesmo nas passagens em que o sujeito poético fala “somente” da humanidade, do mundo, de Portugal, dos portugueses, se sabe do “eu” porque “os outros” se tornam o espelho a partir do qual o eu se mira e se deixa observar pelo leitor (afinal, sabe-se mais de Pedro quando ele fala de Paulo...)⁹.

---

<sup>8</sup> Vale a pena lembrar de outros dois exemplos: a engomadeira dos poemas “Contrariedades” e “Nevroses”, de Cesário Verde, e passagens como “quem mói no asp’ro não fantaseia”, do *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 10). Na sequência narrativa em que essa frase aparece, Guimarães mostra a mudança ocorrida na personagem depois que ela pôde ficar deitada na rede, dando atenção para as ideias: as coisas mudaram – para pior.

<sup>9</sup> Nos últimos versos citados pode-se ler, também, algo do Vitalismo, que propunha que a saída para os males que assolavam os homens e a humanidade poderiam ser minimizados, quiçá resolvidos, pela volta ao que é essencial, natural, primigênio ao homem. É para esse sentido que parecem apontar os imperativos: “Larga a cidade masturbadora, febril, / [...] Larga a cidade e foge! / [...] / Larga tudo! / [...] / – Põe-te a nascer outra vez! / [...] / – põe-te na Natureza! / Ouve a Terra, escuta-A. / A Natureza à vontade só sabe rir e cantar! / Depois, põe-te à coca dos que nascem / e não os deixe nascer.” (p. 100-101). Contudo, se a ideia do Vitalismo era buscar tudo o que era vital

As apóstrofes a que Almada Negreiros muitas vezes recorre nesse longo poema não se limitam a mero chamamento do outro, entretanto. O “Aí!” dos versos acima citados já apontam para a presentificação e *corporificação* do interlocutor. Aliás, aqui, a ideia de eu e a ideia de outro são inseparáveis da ideia de corpo e a relação entre visão, consciência e memória é elaborada seguidas vezes n’“A Cena do Ódio”, o que põe em destaque o espetáculo que são Lisboa, Portugal, o Ocidente, a Humanidade, o Eu. Por serem os olhos a ligação entre exterior e interior, entre o eu e o outro, entre corpo e mente, têm especial importância estes versos (já perto da conclusão do poema):

Eu invejo-te a ti, ó coisa que não tens olhos de ver!  
Eu queria como tu sentir a beleza de um almoço pontual  
e a f’licidade de um jantar cedinho  
co’as bestas da família.

[...]

Olha para ti!  
Se não te vês, concentra-te, procura-te! (p. 98).

“A Cena do Ódio” é o resultado do olhar que o eu lança para o mundo porque *comovido* por esse mundo. Assim, aquela didascália que indica o contexto da composição do poema é também a apresentação do mundo objetivo que age no íntimo do eu poético, movimentando a suas emoções (*co-movere*), juntando-se à sua subjetividade e gerando o poema que dá a ver, objetivamente, a subjetividade do eu. Em outras palavras, “A Cena do Ódio” é a expressão muito bem realizada, em 1915, da relação entre “Lírica e Sociedade”: o objetivo é tornado subjetivo quando age no eu, movimentando as suas emoções; essa comoção, esse movimento no íntimo do eu, gera a obra de arte, que é a objetivação da subjetividade do eu – como magnificamente T. Adorno explicou no artigo datado de 1957! O eu é o centro, o eu é o filtro e, ainda que não trate diretamente de si, ele se deixa ver, se dá a conhecer diante dos olhos do leitor. Note-

---

ao homem, em “A Cena do Ódio”, a conclusão dos imperativos leva a uma outra: a de que o homem se ponha à espreita dos que nascem para não deixá-los nascer. Ora, o que se entende disso é que não há nenhuma possibilidade para o homem a não ser deixar de ser, o que, por sua vez, novamente contrapõe os homens todos ao sujeito poético: enquanto aqueles devem ser impedidos de continuar existindo, o eu termina o poema repetindo aqueles quatro versos em que reitera “eu serei hegemonia de mim”.

se: não se trata de pura subjetividade, do “direito” do eu falar de si independentemente do mundo; trata-se de um *eu próprio* constantemente *mexido* pela realidade objetiva em que ele está. Tal realidade objetiva é feita de muitas camadas, de muitos outros eus, interseccionados entre si e com o eu, na sua percepção e análise crítica do mundo e do outro. É nesse momento que o eu está em evidência, uma vez que ele é o centro, o filtro, o *ser* cuja existência no mundo é atestada pela experiência do sentir as muitas sensações que lhe chegam interseccionadas. São muitas as referências sobre as percepções sensoriais do sujeito poético ao longo do poema: olfato, tato, paladar, audição, visão – estão todos lá, interseccionados no *sentir* e no *pensar* o mundo. N’“A Cena do Ódio”, Almada reclama do tratamento recebido pelos poetas de Orpheu e diz *saber* e *sentir* o que escreveu:

Tu arreganhas os dentes quanto te falam d’*Orpheu*  
e pões-te a rir, como os pretos, sem saber porquê.  
E chamas-me doido a Mim  
que sei e sinto o que Eu escrevi! (p. 93).

A síntese que Fernando Pessoa apresenta nas *Páginas Íntimas* (1996, p. 126) explica muito bem esse processo. Na definição do Interseccionismo, ele fala em “sensações mescladas”. Sobre o Sensacionismo, ele usa a expressão “primordialidade da sensação” que, necessariamente, “tem de ser intelectualizada” e o associa “à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força”. Dessa perspectiva, são muito eloquentes as didascálias e a dedicatória. José de Almada Negreiros, na Lisboa de maio de 1915, é o “poeta sensacionista” e “A Cena do Ódio” é dedicada a Álvaro de Campos, aquele que é “revelado” pelo “Sensacionismo, de que é chefe o Sr. Alberto Caeiro” (p. 125-126); aquele para quem “a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas” (p. 349) e pensadas por aquele que as sente, se pode acrescentar, haja vista a necessidade de *intelectualizar* a percepção sensorial. Daí que o “poeta sensacionista e Narciso do Egitó!” é o que vê, o que ouve, o que sente, e o que analisa as pessoas e o mundo com a força enérgica, a crítica vibrante, virulenta. Porém, ele é o que está imune à violenta crítica que se desenvolve ao longo dos versos de “A Cena do Ódio” porque “Os homens são na proporção dos seus desejos / e é por isso que eu tenho a Conceção do Infinito... (p. 96), do “Serei Hegemonia

de Mim”. Está clara aqui a representação narcísica do eu: se “os homens são na proporção dos seus desejos”, ele se diferencia de todos os outros homens e é o único que pode de fato *ser* não somente porque deseja o Infinito, mas porque o percebe, o compreende e o tem como Conceito.

E nem seria preciso fazer muito esforço para reconhecer essa qualidade, tendo o Poeta já se automeado como o “Narciso do Egito” na primeira didascália. O Sensacionismo está no poema, é fato. É interessante lembrar o modo como Almada Negreiros entende as sensações como potência totalizadora *no* eu e *do* eu e como estabelece essa definição a partir de paralelo com as artes e a Arte. Em “Aqui Cáucuso”, ele diz: “Como os cinco sentidos físicos são a aparência da Unidade individual humana, assim as determinadas várias artes são os sentidos da Unidade Arte” (1997, p. 614). Nessa perspectiva, do mesmo modo que as artes, individualmente consideradas, mantêm a sua especificidade e remetem ao conceito estético Arte, os cinco sentidos também podem aparecer “isolados”, mas, juntos, interseccionados, dão a ideia da unidade do eu enquanto *ser* ontologicamente constituído. Portanto, no limite, num poema como “A Cena do Ódio”, o eu está lá, como ideia central, o tempo todo, seja nos versos em que o sujeito poético diz “eu sou” (cf. especialmente as três primeiras páginas da composição e a espécie de estrofe – “Ah! que eu sinto claramente que nasci / [...]”), seja nos versos em que está, à primeira vista, a tratar do mundo – o que passa, necessariamente, pelo eu, como visto acima. Também em “Aqui Cáucuso”, Almada evidencia essa compreensão: “O encontro da luz que vem de dentro com a luz que vem de fora é Saúde e sempre se lhe chamou Saúde” (p. 635). Daí que ele seja o único saudável, o único a ter a “Concepção de Infinito”, nesse longo passar tudo e todos em revista na *cena do ódio*...

Se os cinco sentidos são importantes como o próprio poeta ressalta, é o ver, contudo, que se destaca na sua obra. Como apontado, os “olhos”, o verbo “ver”, a materialidade do “espelho” são muitas vezes referidos nesse poema, que ocupa quase duas dezenas de páginas, e em toda a obra do artista, interseccionando “os nomes”, “a língua”, o “pincel”, a “tinta”, o “lápiz. Que “falem” esta passagem:

ELE – “P’ra onde é que o senhor deseja ir?”

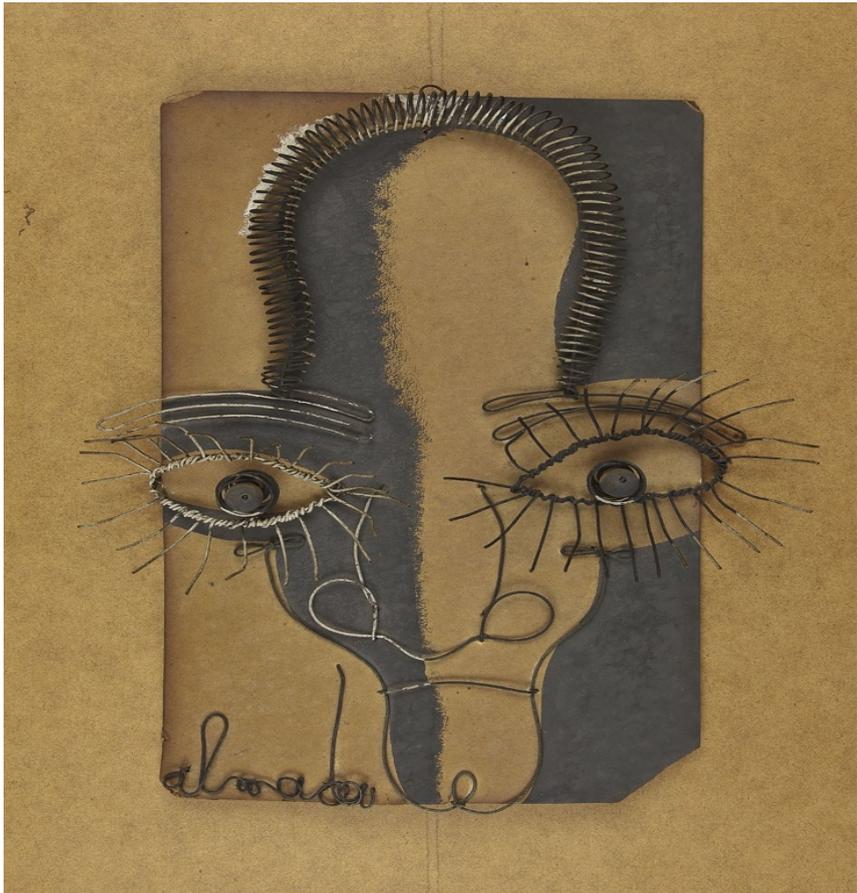
ELA – “P’ra sítio nenhum. Vou de passeio. Ao acaso. Gosto de saber os nomes por onde ando”. Vê, andava ao acaso.

ELE – E o homem viu uma bela árvore e uma casa que ficou por fazer.

ELA – O homem não via. Foi a mulher que o fez ver. Há sempre outros olhos que chegam primeiro às coisas que os nossos. (*Deseja-se Mulher*, apud 1997, p. 507).

e este autorretrato:

Figura 1 – Autorretrato em arame de Almada Negreiros



Fonte: Negreiros (1997, página não numerada).

## Referências

- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: Notas de Literatura I*. Org. ed. alemã Rolf Tiedmann. Trad. e Apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 65-89.
- CAMPOS, Á. de. Tabacaria. *Presença*, Coimbra, n. 39, p. 1-2, jul. 1933.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. *In: Corps écrit: l'autoportrait*, Paris, n. 5, p. 3-23, fev. 1983.
- FRANÇA, J.-A. Almada Negreiros, letras e artes. *In: NEGREIROS, J. de A. Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Introdução José-Augusto França. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 17-50.
- NEGREIROS, J. de A. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Introdução José-Augusto França. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- NOBRE, A. *Só – seguido de Despedidas*. Apresentação e Notas: Annie Gisele Fernandes e Hélder Garmes; ilustrações Marcelo Salum. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- PESSOA, F. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Ed. de Jacinto do Prado Coelho e George Rudolf Lind. Lisboa: Ática, 1966.
- SÁ-CARNEIRO, M. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.

Data de submissão: 02/04/2024.

Data de aprovação: 08/04/2024.