

Elizabeth Dias Martins

Do Fragmento à Unidade:

a Lição de Gnose Almadiana



Do Fragmento à Unidade:

A Lição de Gnose Almadiana

Presidente da República

Dilma Vana Rousseff

Ministro da Educação

Henrique Paim

Universidade Federal do Ceará – UFC

Reitor

Prof. Jesualdo Pereira Farias

Vice-Reitor

Prof. Henry de Holanda Campos

Editora UFC

Diretor e Editor

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

Conselho Editorial

Presidente

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

Conselheiros

Prof^ª. Adelaide Maria Gonçalves Pereira

Prof^ª. Angela Maria R. Mota de Gutiérrez

Prof. Gil de Aquino Farias

Prof. Italo Gurgel

Prof. José Edmar da Silva Ribeiro

Elizabeth Dias Martins

**Do Fragmento à Unidade:
A Lição de Gnose Almadiana**



Fortaleza
2014

Do Fragmento à Unidade: a Lição de Gnose Almadiana

© 2014 Copyright by Elizabeth Dias Martins

Impresso no Brasil / Printed In Brazil

Todos os Direitos Reservados

Editora da Universidade Federal do Ceará – Edições UFC

Av. da Universidade, 2932 – Benfica – Fortaleza – Ceará

CEP: 60.020-181 – Tel./Fax: (85) 3366.7766 (Diretoria)

3366.7499 (Distribuição) 3366.7439 (Livraria)

Site: www.editora.ufc.br – E-mail: editora@ufc.br

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Moacir Ribeiro da Silva

REVISÃO DE TEXTO

Rogéria de Assis Batista Vasconcelos

NORMALIZAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

Luciane Silva das Selvas

PROGRAMAÇÃO VISUAL E DIAGRAMAÇÃO

Ítalo Higor Marques Fernandes Pontes

CAPA

Valdiano Araujo Macedo

Editora Filiada à



Associação Brasileira das
Editoras Universitárias

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Bibliotecária Luciane Silva das Selvas CRB 3/1022

M379f

Martins, Elizabeth Dias

Do fragmento à unidade: a lição de gnose almadiana / Elizabeth Dias Martins - Fortaleza:

Imprensa Universitária, 2014.

228 p. ; 21 cm. (Estudos da Pós-Graduação)

ISBN: 978-85-7485-182-2

1. Literatura portuguesa - 1900-1999. 2. Literatura portuguesa - história e crítica. 3. Negreiros, José de Almada, 1893-1970 - crítica e interpretação. I. Título.

CDD P869.092

Este livro é dedicado a Roberto Pontes, mestre na
vida e na Poesia sempre.

À minha mãe, pela simplicidade e pela força tão
suas, que também são minhas.

“Irmos à Antiguidade para o encontro da
modernidade atual.”

Almada

“Quem não sabe Arte não na estima.”

Camões

“O futuro tem um coração antigo.”

Carlo Levi

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| ESTE LIVRO, SEUS CONTRIBUTOS E INOVAÇÕES | 11 |
| 1 NO LIMIAR DE UM PERCURSO | 15 |
| 2 O MODERNISMO PORTUGUÊS: REFLEXO LITERÁRIO DA CRISE DO HOMEM MODERNO | 21 |
| 2.1 Antecedentes da crise | 27 |
| 2.2 A engrenagem desarticuladora | 51 |
| 3 INTRASSUBJETIVIDADE E INTERSUBJETIVIDADE: AS VIAS DO CONHECIMENTO | 73 |
| 3.1 Quem traça o roteiro? | 73 |
| 3.2 O Eu, o outro e os Outros | 98 |
| 3.3 Da alteridade ao tempo unitário e à pátria | 135 |
| 4 O TECIDO DE FRAGMENTOS É IGUAL À UNIDADE: UMA LEITURA DE <i>NOME DE GUERRA</i> | 157 |
| 4.1 Articulação formal de <i>Nome de Guerra</i> | 157 |
| 4.2 À luz do paratexto | 165 |
| 4.3 O <i>puzzle</i> desvendado | 170 |
| 4.4 Afinal, o roteiro de gnose | 191 |
| 5 FECHANDO O TRAJETO | 209 |
| 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 215 |

ESTE LIVRO, SEUS CONTRIBUTOS E INOVAÇÕES

O livro de Elizabeth Dias Martins, intitulado *Do fragmento à unidade*, consiste num estudo literário bem arquitetado e abrangente da obra de Almada Negreiros, o Benjamin do Grupo Orpheu, artista múltiplo de linguagens, que ao lado de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa constituiu a trindade mais representativa do principal movimento do Modernismo português em 1915.

Como é do conhecimento de todos, Fernando Pessoa foi o autor mais divulgado dos três, tendo praticamente sido posto em evidência a partir do Brasil, pois até 1960 era muito pouco conhecido em seu próprio país e na Europa de modo geral. Somente após a publicação do volume inaugural da Coleção Nossos Clássicos, da Editora carioca Agir, em tiragem muito representativa, que chegou às bibliotecas dos rincões mais longínquos deste Brasil naquele já distante 1960, o autor de *Mensagem* foi descoberto por brasileiros, portugueses e demais leitores europeus. Passou então a ser lido e estudado dentro e fora das escolas e universidades, acumulando a partir daí uma fortuna crítica copiosa e sempre crescente com o passar dos dias.

O mesmo não ocorreu com Almada Negreiros, muito mais polivalente do que Fernando Pessoa, pois era ao mesmo tempo poeta, contista, romancista, teatrólogo, ensaísta, ilustrador de “comics” (revista em quadrinhos no Brasil ou bandas desenhadas para os gajos), pintor, desenhista, arquiteto, matemático, confe-rencista, ator, agitador cultural, fotógrafo, modelo fotográfico, cenarista e cineasta, sendo em todos esses misteres excelente.

Para que se tenha ideia da importância da obra artística, ela toda, de Almada Negreiros, basta dizer que o mais importante romance do Modernismo português, hoje clássico, dele é: *Nome de guerra*; e é também o mais significativo de todos os pintores surgidos no país de Camões; e todo o imaginário plástico identificador de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro para os leitores saiu de suas mãos; e os manifestos de *Orpheu* publicados no momento inaugural do Modernismo lusitano são de sua autoria e de obrigatório conhecimento da parte de quem queira conhecer a dinâmica de instauração da vanguarda naquele movimento; e o cubofuturismo está literariamente realizado, como em nenhuma outra parte, em contos almadianos, a exemplo de “K-4, O Quadrado azul” ou “A engomadeira”; e que suas reflexões sobre a inteireza e a unidade, provindas de profundo mergulho nas doutrinas de Pitágoras, divergem em tudo da direção palmilhada pelos outros dois companheiros de trindade: a fragmentação, a dispersão, a diluição do eu no processo estético.

A propósito deste último tópico, é bom salientar que aí é onde está o mérito do livro de Elizabeth Dias Martins. Foi ela capaz de demonstrar nas páginas deste volume que o Almada Negreiros aqui estudado discrepa de Fernando Pessoa, notoriamente fragmentado em múltiplos heterônimos; e de Mário de Sá-Carneiro, fragmentado em duplicidade inconciliável e ao mesmo tempo mortal.

Almada Negreiros, ao invés, mesmo sendo múltiplo em linguagens artísticas, não endossava a fragmentação do *eu* reinante no grupo de que participou. Isso, Elizabeth Dias Martins nos faz ver quando lemos nas folhas de seu livro o percurso do “roteiro de autognose almadiana”. Por elas, ficamos sabendo que o autor de *A Invenção do dia claro* teve sempre como bús-

sola a inteireza do ser, a unidade “intrassubjetiva” e “intersubjetiva”, dois conceitos bem formulados para, ao lado de outro, o de unidade, indicar o processo próprio de construção da personalidade artística do autor de *Histoire de Portugal par coeur*.

Tampouco Mário de Sá-Carneiro teve a felicidade de contar com fortuna crítica tão abundante quanto a de Fernando Pessoa, muito embora sua poesia seja detentora de um mundo singular, dramático e surpreendente. E muito se tem a dizer sobre este infortunado poeta de Camarate tanto quanto a respeito de Almada Negreiros.

A propósito, outra contribuição preciosa da análise empreendida por Elizabeth Dias Martins em torno da “autognose almadiana” é a que exsurge quando identifica a *residualidade literária e cultural* pulsante na obra do autor de que se ocupa. Nesse particular, o contributo dado se acentua, pois utiliza uma teoria nova, capaz de revelar aspectos valiosos na escrita daquele que se assinava “Futurista e tudo”, detalhes que certamente passariam despercebidos se a análise não se apoiasse também na Teoria da Residualidade Literária e Cultural sistematizada e desenvolvida no seio da Unidade Curricular de Literatura Portuguesa do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

Este livro é produto da investigação desenvolvida pela autora, com financiamento da Capes, para obtenção do título de doutora em Literatura pela PUC do Rio de Janeiro, pesquisa orientada pela professora doutora Izabel Margato, que me incumbiu de nela atuar como coorientador e a quem ora agradeço a confiança. Durante o período de trabalho conjunto, na aprazível Gávea (RJ), pude privar de momentos de subido deleite intelectual tanto com a autora quanto com sua orientadora em razão da relevância do assunto, da novidade aportada

ao texto e do preenchimento de um claro que os resultados da pesquisa vieram a preencher.

Na verdade, este livro elimina cabalmente uma lacuna na fortuna crítica de Almada Negreiros. Apenas este fato já justificaria sua edição, pois penso que as dissertações de mestrado e as teses de doutorado deveriam eleger este objetivo como primordial. Além do mais, as linhas escritas por Elizabeth Dias Martins trazem aos leitores outro modo de ver certos fatos ocorridos no âmbito de *Orpheu*, ao mesmo tempo que direciona o olhar dos aficionados da literatura portuguesa para novo modo de compreender as participações de Almada Negreiros, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro – trio de altíssimo realce, responsável pelo mais importante movimento do Modernismo da terra de Luís de Camões, Eça de Queirós e José Saramago.

Roberto Pontes

Poeta e crítico. Doutor em Literatura
pela PUC-RJ e professor da Universidade
Federal do Ceará.

1

NO LIMIAR DE UM PERCURSO

Salve-se o Homem inteiro a
todo o custo!

Almada

É difícil pensar em Almada Negreiros sem nos vir à mente, de imediato, a ideia do artista multifacetado que foi um dos principais nomes do Modernismo em Portugal.

Homem instigante, combativo, aguerrido na defesa de suas propostas, futurista confesso, Almada dividiu-se entre as várias formas de expressão da arte. Foi poeta, romancista, ensaísta, contista, dramaturgo, ator, pintor, caricaturista, desenhista, cenógrafo, bailarino, variantes artísticas essas que são evidentes projeções concretas de sua personalidade múltipla, na qual cabia o próprio com sua unidade.

Autor longo, último remanescente de *Orpheu*, Almada Negreiros assimilou a variada experiência dos movimentos estéticos de seu tempo. Ao modo de Eça de Queirós também foi um *remaker*, indicativo de que a arte para ele não era fruto do simples improvisado, e sim resultado de muito estudo e experimento.

A consequência de tanto esmero não poderia deixar de ser uma obra dotada de alto “grau de *completude* de que só o próprio artista, por excesso de exigência e de rigor, poderia temporariamente ter duvidado”.¹

¹ MOURÃO-FERREIRA, David. *Lâmpadas no escuro*: de Herculano a Torga: ensaios. Lisboa: Arcádia, 1979, p. 171.

Sua produção artística deixa entrever processo muito peculiar de consciência e de planejamento da obra realizada, pois em seus conceitos a arte se mesclava ao prazer do conhecimento.

Almada também “não entendia nem o espírito nem a alegria senão através da Arte”,² palavra que sempre grafou com inicial maiúscula. A convicção do *poiein* levou-o a entrar para a vida “sem hesitação por aquela [porta] que tinha em cima estas quatro letras A,R,T,E,” (OC, 738).³ Almada referia-se assim à porta da Arte que, para nós, significou igualmente a entrada para o universo literário almadiano.

O objetivo deste livro é demonstrar que a obra produzida pelo escritor tomeense, cuja feição é a de um *puzzle*, se traduz numa unidade final que revela um roteiro de gnose e de aprendizagem alternativo para a fragmentação interior dos indivíduos pressionados pelas bruscas alterações impostas pela sociedade moderna.

Portanto, os capítulos a seguir estão dispostos numa ordem necessária ao aprofundamento da tese neles defendida, de modo a verificar que a teoria confirma o roteiro de gnose almadiano apontado por hipótese, tanto quanto a arte corrobora a ciência que estuda casos concretos.

² “Modernismo” (NEGREIROS, Almada. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 734-745). Nesse texto, encontramos a interseção entre arte, indivíduo e pátria. O autor afirma que sua vida fez-se realidade por meio da arte e que esta não é possível sem a pátria do artista. Vislumbra-se, nas afirmações de Almada, algo de circunstancial relacionado ao fazer artístico; e este será um ponto importante no desenvolvimento de nossa análise.

³ Todas as referências à obra de Almada Negreiros serão colocadas no próprio texto, conforme o seguinte padrão: OC – equivalente ao volume da *Obra completa*, citado na nota anterior –, acompanhado do número da página. As demais obras referidas, assim como as observações necessárias à compreensão de passagens do texto, serão colocadas em notas de rodapé.

O primeiro deles se propõe a esclarecer historicamente os problemas de descentramento, fragmentação e perda de identidade, próprios do homem que viveu entre o final do século XIX e século XX, os quais têm origem num passado remoto e alimentam a literatura com temas como os da busca de si, da fugacidade do tempo e do temor da morte.

Assim, é obrigatório discorrer a respeito dos antecedentes da crise interior do homem a partir da Antiguidade clássica, passando pela Idade Média, em suas duas fases, e pela Renascença, até chegar-se à Idade Moderna e à modernidade quando se aguçam os questionamentos humanos relativos à interioridade.

Na Idade Antiga é indispensável repassar que o homem estava em perfeita integração com as forças elementares da natureza e o politeísmo pagão, a ele não se impondo a inquietude da falta de identidade, a angústia da perda da noção do todo, nem o estigma da fragmentação interior, e muito menos o descentramento causado pelo ritmo vertiginoso da vida moderna a partir das Revoluções Industriais.

A retrospectiva da Idade Média enfatiza o primado do monoteísmo e da religião católica desde que esta se torna crença oficial, a passagem do antropocentrismo para o teocentrismo e o surgimento dos burgos precursores das cidades de hoje.

A do Renascimento destaca uma nova glorificação do homem e do materialismo em oposição ao que é divino, com uma volta aos valores da Antiguidade clássica. Destaca igualmente o poder da inteligência humana, que passa a ser reconhecida em sua capacidade interveniente sobre a natureza, mercê da descoberta de que nada se explicava pela ação divina. Além disso, põe ênfase na perplexidade do homem ao descobrir sua pequenez em relação à infinitude do cosmos,

confronto que termina por instaurar as tensões verificáveis no período Barroco.

Na Idade Moderna, o capítulo revê o agravamento dos problemas humanos em razão do uso indiscriminado da ciência e da tecnologia, como ensaio mefistofélico cuja eficácia se volta contra o próprio indivíduo. A par disso, são examinados os percalços históricos, econômicos, políticos e sociais do descentramento, da fragmentação e da perda de identidade. A ênfase da análise relativa a esse período recai na perda da noção de totalidade que irremediavelmente afeta os seres humanos no intervalo dos séculos antes indicados.

O segundo capítulo, dividido em três tópicos, trata genericamente dos processos (intersubjetividade e intrassubjetividade) que podem conduzir os indivíduos à gnose e à unidade.

No tópico de abertura, vai levantada a questão atinente à voz que referenda o roteiro sugerido na obra que se estuda. No seguinte, tem-se o exame da problemática relativa à alteridade como elemento fundamental às duas vias do conhecimento, o de si e o do mundo.

Enfim, o segundo capítulo se conclui com a lição al-madiana consoante a qual é na convivência com o Outro, no mundo, que o indivíduo se descobre ao mesmo tempo unidade e diversidade para seguir, em colaboração, a direção única que indica.

No terceiro e último capítulo tem por objetivo geral mostrar no romance *Nome de guerra* a representação do roteiro de gnose e aprendizagem por nós vislumbrado no conjunto da obra sob exame.

O tópico de abertura discorre acerca de quatro elementos formais da diegese: narrador, focalização, discurso, fisionomia própria (*puzzle*).

O tópico segundo é dedicado ao estudo dos personagens do romance, analisados na perspectiva da representação e da função de cada um deles dentro do roteiro diegético de gnose e aprendizagem de Antunes que encarna o eu plural.

Por último, examina-se como o protagonista desenvolve, passo a passo, sua caminhada em direção ao processo final de individuação, aquele que a terminologia almadiana nos diz ser o atingimento do *próprio*.

2

O MODERNISMO PORTUGUÊS: REFLEXO LITERÁRIO DA CRISE DO HOMEM MODERNO

O novo existe e pode mesmo dizer-se que é precisamente tudo o que há de mais antigo.

Eugênio Delacroix

Almada Negreiros nasce no ano de 1893, em plena vigência do Simbolismo, momento de crise finissecular distinguida de modo claro na literatura do período. A crise de valores que se abate sobre os intelectuais tem reflexo em obras cuja temática é contaminada pelo profundo pessimismo do homem e sentimento de decadência da civilização decorrentes, ambos, dos “malefícios advindos da Revolução Industrial e da descrença nos métodos de abordagem do real através da Razão e dos pressupostos científicos e positivistas”.⁴

Tomados pelos princípios platônicos, segundo os quais o real é apenas aparência, filósofos, a exemplo de Schopenhauer, descartaram a possibilidade de explicar a realidade pelo método empírico. Além disso, a industrialização instabilizou gostos, modas e valores, que passaram a ser regidos pela velocidade das máquinas e, portanto, pela mudança e a efemeridade.

⁴ GOMES, Álvaro Cardoso. Simbolismo e Modernismo. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994, v. 4, p. 15.

O pessimismo reinante naquela época decorria principalmente do fato de que o conhecimento humano não se esgotava na ciência, no real e no empírico, abrindo-se-lhe a via do “Desconhecido, do ‘inconsciente’ e do mais além inacessível aos homens”.⁵

Em Portugal, essa crise se agravava de modo particular, devido ao Ultimato e, concomitantemente, à crise financeira e econômica por que passou o país nos anos de 1890-1891. O abalo na economia portuguesa, daí decorrente, já se iniciara com a perda da colônia brasileira, após a independência desta em 1822. A solução encontrada foi “construir um outro Brasil”,⁶ que seria possível nas possessões do litoral africano. A palavra de ordem do momento, segundo o historiador José Hermano Saraiva, não foi outra senão organizar um império africano e coordenar as economias metropolitanas e ultramarinas.

Os portugueses já estavam em África desde os descobrimentos, mas sem que realizassem o necessário povoamento daquele continente, dada a falta de adaptação ao clima. Porém era hora de superar percalços e partir para a criação do império africano. Mal sabiam os portugueses que as condições climáticas que lhes eram adversas favoreciam o plantio de algodão que supriria as necessidades das fábricas inglesas. De nada valeram a Portugal “as teses da precedência secular e dos padrões manuelinos. [...] O direito à África devia provar-se pela posse presente, atestada por guarnições de soldados, e não por argumentos históricos”.⁷

⁵ GOMES, 1994, p. 15.

⁶ SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 16. ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1993, p. 337.

⁷ *Ibid.*, p. 341.

A primeira das potências interessadas em explorar a economia africana foi a Inglaterra, seguida pela Alemanha, a França e a Bélgica. Nasceu o projeto do “mapa-cor-de-rosa”, mas a Inglaterra protestou porque havia áreas demarcadas que eram de interesse dos britânicos.

Portugal, apesar de continuar as tentativas do reconhecimento das teses históricas, foi realizando ocupações desde Angola a Moçambique. “As pontas do movimento já não estavam longe uma da outra quando começava o ano de 1890”, descreve José Hermano Saraiva, que continua dizendo:

Na manhã de 11 de janeiro de 1890, uma nota inglesa exigiu do governo de Lisboa que, até à tarde desse dia, mandasse retirar as tropas portuguesas que se encontravam no vale do Chire. Um cruzador esperava a resposta. O Governo então cedeu.⁸

A possessão portuguesa em África tinha grande importância para o país e, por isso o Ultimato causou profunda comoção no povo lusitano. Entre os escritores dos anos 90 do século XIX, ocorreu algo semelhante ao que se passara com a geração de 70 do mesmo século, ou seja, grande euforia na luta pela defesa dos interesses do país, seguida de profunda disforia. Aqueles intelectuais, a seu tempo, foram tomados por grande ímpeto revolucionário na luta pela proclamação da República, e depois, descrentes das ideias defendidas, a eles nada mais restou senão o desalento; assim acabaram por constituir o grupo denominado *Vencidos da Vida*. A partir de então, mais forte foi a crença nos preceitos hedonistas do que nos postulados positivistas, ou mesmo nos do socialismo utópico; não é preciso dizer que preferiram o gozo dos prazeres da vida.

⁸ SARAIVA, 1993, p. 342-343.

A capitulação do governo português diante do Ultimato causou uma revolta popular, unindo jornalistas, políticos, militares, escritores e muitas outras classes de profissionais que expressaram em uníssono seu sentimento nacionalista manifesto nas mais variadas vozes da literatura, a exemplo das de João de Deus, Camilo Castelo Branco, Teófilo Braga, Antero de Quental, Antônio Nobre e Guerra Junqueiro. A “Ode à Inglaterra”, deste último, teve grande repercussão no público tomado pelo clima revolucionário.

Após esse momento de exaltação, surgem duas “tendências espirituais opostas, mas ligadas entre si. A crença na renovação da Pátria [...], retomando o nacionalismo de Garrett, impregnado de sentimento saudosista”, crença que repercutiu nas obras de Antônio Nobre, Alberto de Oliveira, Afonso Lopes, e na de Teixeira de Pascoaes, “ou mesmo no nacionalismo mítico de Fernando Pessoa”. A segunda tendência se contrapõe ao “ufanismo, de inspiração nacionalista” e reflete a derrota de Portugal ante os ingleses, gerando desencanto e descrença excessivos, como no caso do suicídio de Antero de Quental.⁹ Nesse momento, em vez do fragor revolucionário o sentimento de derrocada virá à tona, secundado pelo niilismo, pela bonomia, pelo voltar-se para os mais simples e as tradições portuguesas.

Se por esse prisma houve uma aproximação do Simbolismo com o Realismo, esteticamente, é do Romantismo que a escola de Eugênio de Castro vai acercar-se, desde que os Simbolistas se voltam para uma temática *residual*,¹⁰ ainda de

⁹ GOMES, 1994, p. 25.

¹⁰ A *teoria da residualidade* foi sistematizada pelo poeta e ensaísta Roberto Pontes no ensaio “Uma desleitura d’*Os Lusíadas*” (Revista *Escrita* III – PUC-Rio, 1997) e na sua tese de doutorado “O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro” (Fortaleza: Edições UFC, 2012).

mentalidade romântica, qual seja a de dar ênfase ao emotivo em detrimento do racional; em outras palavras, a rejeição do racionalismo substituído pelo idealismo.

Porém o Simbolismo não é apenas uma estética enraizada no passado próximo, pois nessa estética podemos vislumbrar já alguns indícios do Modernismo cujo surgimento se daria a partir das duas primeiras décadas do século XX em Portugal.

Nas obras de Camilo Pessanha e Antônio Nobre detectamos temática própria da crise de subjetividade finissecular que se estende ao Modernismo, e nele se agrava. Exemplos do que se afirma são questões como a do *tempus fugit* e a da busca do conhecimento de si e do mundo, numa profunda luta pelo alcance de identidade, as quais são indícios que nos permitem entrever no Simbolismo um Modernismo *avant la lettre*.

Esse é o quadro do período no qual Almada Negreiros nasceu. Porém, no tocante aos conflitos desnordeadores que afetam o equilíbrio do homem moderno,¹¹ não será muito diferente o panorama que marca o início da produção artística de Almada, ocorrida já em pleno século XX, cuja estreia se dá como ilustrador e caricaturista em 1911.¹²

Se, como vimos, Almada Negreiros nasceu num momento difícil, sublinhamos haver vivido e produzido por algum tempo também em meio a grandes conflitos humanos e coletivos. Assim foram os anos das duas Grandes Guerras Mundiais, havendo Portugal tomado parte na primeira delas, consequência

¹¹ Referimo-nos ao equilíbrio geral dos seres humanos, em tese, e não *in casu*, pois nosso raciocínio parte da regra para a exceção. Sendo a normalidade a regra e o desequilíbrio a exceção.

¹² Em 1914, publica “Frisos”, no *Portugal artístico*, nº 1, em 1915 escreve “A engomadeira” e começa a colaborar com *Orpheu*, que inaugura o Primeiro Modernismo português.

ainda do Ultimato, para não perder as colônias africanas. Tudo isso vai agravar a crise iniciada no Simbolismo, pois toda a Europa sofria as graves repercussões do período belicoso.

Mas toda essa problemática humana e social não eclodiu apenas em fins do século XIX e início do século XX. Estava ali a culminância de um quadro conflituoso que se vinha formando ao longo dos anos, e de quando em vez subia à tona. Essa crise de valores, identidade, a angústia ante o caminhar para a morte relacionada à fugacidade do tempo, disseminada já nas obras literárias do período Modernista, se delineava, porém, de modo diverso e menos traumático nos problemas de ordem religiosa, quando da alternância ocorrida entre o politeísmo pagão, o monoteísmo, o antropocentrismo, e a cisão da Igreja Católica, até chegar à morte de Deus, na época moderna, e às descobertas científicas de grande repercussão no âmbito filosófico, cultural e religioso.

Por outro lado, as Revoluções Industriais, em particular a do aço e a da eletricidade, de 1860, fizeram que a partir de então o mundo fosse regido pela batuta da mudança, da novidade e da velocidade. Portanto, essas questões remontam à era cristã medieval, período no qual o homem se fez fáustico e problemático, a partir de quando se quis demiurgo e pactuante com as forças naturais.

Temos de recuar ao medievo, se quisermos compreender desde a origem a crise que atormenta o homem moderno e se reflete nas obras literárias da estética do período *strictu sensu* chamado Modernismo. Só assim nos será dado compreender por que entre os autores do Modernismo português houve uma incessante busca de completude a redundar em obra; por que todos se viram de repente reunidos em torno da duplicidade e do homem cindido; por que todos estiveram à procura da compreensão do Eu – em relação a si e ao mundo.

2.1 Antecedentes da crise

Inicialmente, há que examinar o período da Antiguidade Clássica, no qual o homem era glorificado e vivia em completa integração com a natureza e suas forças elementares, momento da convivência entre deuses e seres humanos, que vai da Grécia Antiga – a chamada Idade de Ouro – até o período em que ocorre o desfazimento do Império Romano. Foi o maior dos sofistas, Protágoras, que resumiu a ideia central desse período quando formulou: “o homem é a medida de todas as coisas”. Com o desenvolvimento do individualismo, no século V a.C., a religião e a filosofia se voltaram para a solução de problemas práticos e cogitações relacionadas ao próprio homem.

É também nos sofistas que encontramos a ideia matriz de que a percepção sensorial é a única fonte do conhecimento, teoria ulteriormente proclamada por estoicos e epicuristas ainda no período clássico. O mesmo princípio foi retomado por Thomas Hobbes, no século XVII, e constituiu uma das principais concepções da filosofia do Iluminismo. Por fim, foi sistematizado pelo filósofo John Locke, consolidador da teoria sensacionista.

Provenientes das percepções sensoriais, a verdade e a moral foram relativizadas. A inexistência de cânones absolutos gerou uma reação favorável ao surgimento de um novo movimento filosófico com base no pensamento de Sócrates, Platão e Aristóteles, em cujas concepções estão assentadas muitas das principais correntes filosóficas e estéticas da modernidade. Basta lembrar Schopenhauer com sua contestação ao positivismo, cuja base é a filosofia platônica das ideias.

Com o advento da Idade Média, o cristianismo é decretado religião legal do Império Romano, dando-se o domínio da visão teocêntrica do mundo orientada por e para

somente um Deus, ocorrendo o primado do monoteísmo, que substituiu o politeísmo pagão. Nesse período – questão assente – o homem vivia em perfeita comunhão com seu Deus judaico-cristão. Mesmo os interesses da filosofia e da ciência deveriam estar a serviço da religião.

Na segunda fase da Idade Média ocorreram mudanças no cristianismo sem que abalasse o principal artigo da fé cristã, o monoteísmo. Por volta do século XI surgem os burgos, num período em que as cidades passam a ser autênticos centros de desenvolvimento intelectual e artístico.

Respondendo acerca da presença da Idade Média nos nossos dias, o historiador Jacques Le Goff afirma que, repensada, “ela é entendida como período em que aparecem coisas essenciais para a nossa sociedade”. Uma delas, como ressalta o historiador, é o nascimento das cidades como hoje as conhecemos, afirmando mais que “a cidade medieval, é [...] algo de ainda vivo e é a matriz das nossas atuais redes urbanas”.¹³ Ou seja, a cidade moderna pode ser vista, em última análise, como um *resíduo* da sociedade medieval em nossa época.

Na transição da Idade Média para a Moderna, a Renascença irá incorporar certo número de ideais como o otimismo, os interesses terrenos, o hedonismo, o naturalismo, o individualismo e – o mais importante – o humanismo.

Dá-se o retorno ao antropocentrismo, à glorificação do homem e do que é material em oposição ao divino e ao extraterreno. Dá-se a descoberta de novas terras, novos meios de transporte são inventados, novos instrumentos auxiliares de navegação são elaborados pela ciência. Esta, em compasso

¹³ LE GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a História*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 107-108.

próprio, avança, levando o homem a acreditar no poder que lhe advém da inteligência.

Com o início das grandes navegações e dos descobrimentos, o homem se vê colocado no centro da História. Porém, mudanças significativas na ciência abalam a fé cristã e a posição do homem no Universo, posto que o cabedal de novos conhecimentos gerados nas universidades durante a Renascença fez aflorar um modo de compreensão do cosmos diferenciado do que vigorava na sociedade medieval. Sobre essa mudança de perspectiva do homem em relação ao cosmos, a Deus e a si próprio, Edward MacNall Burns observa:

Os homens não mais concebiam o universo como um sistema finito de esferas concêntricas a girar em torno da terra e existindo para glória e salvação do homem. O reviver, já no século XV, da teoria heliocêntrica sugeria um cosmos de extensão infinitamente maior, em que a terra não era senão um dos numerosos mundos. Afasta-se, assim, para muito longe o objetivo do conhecimento humano, pois que o universo, de acordo com a nova concepção, já não podia ser explicado tão fácil e simplesmente, em termos da epopeia cristã.¹⁴

Estava definitivamente abalada a fé do homem medieval depositada em Deus, ou ainda a segurança de que todos os fatos ocorridos a seu redor se explicavam na ou pela ação divina. O desfazimento desse centro catalisador mexeu com o equilíbrio humano. Mas os efeitos da chamada “Revolução Copernicana” não puseram em discussão apenas a fé na palavra de

¹⁴ BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1968, v. 1, p. 392-393.

Deus. Também ficou abalada a crença do homem no próprio poder, na própria capacidade demiúrgica, pois o triunfo da teoria heliocêntrica, conforme Burns:

Subverteu a concepção medieval do universo e preparou o caminho para as ideias modernas do mecanicismo, do ceticismo e do tempo e do espaço como grandezas infinitas. Infelizmente, contribuiu também para o declínio do humanismo e a degradação do homem, visto que o arredava da sua posição majestática de centro do universo, reduzindo-o a um mero grão de pó na máquina cósmica infinita.¹⁵

A filosofia do período de decadência da cultura renascentista tendeu a exaltar o Universo, enquanto o homem ia sendo reduzido a “papel insignificante, como vítima desamparada de um destino todo poderoso”.¹⁶

O Renascimento foi um período cheio de acontecimentos importantes, mas um tanto contraditórios: descobertas científicas, expansão geográfica das grandes navegações, glorificação e libertação do indivíduo; retorno ao estado de ignorância característico do começo da Idade Média com a persistência das superstições, a crença na feitiçaria, os absurdos das perseguições inquisitoriais e a crise da Igreja; implantação do sistema capitalista, ascensão da burguesia à gerência do poder econômico e restabelecimento da escravidão. Em meio a essa conjuntura conflituosa de “crise espiritual, moral e cultural desencadeada pela decomposição dos valores da Renascença” e pelos “abalos sofridos pela Ciência,

¹⁵ BURNS, 1968, p. 416.

¹⁶ *Ibid.*, p. 443.

Religião, e Ética”,¹⁷ o homem passa a enfrentar um processo de desarticulação da sua unidade devido ao desfazimento de uma estrutura bem montada de conceitos e princípios à custa

[...] da falaciosa ideia de que havia uma correspondência especular entre o macrocosmo e o microcosmo, a garantir a perfeita harmonia entre os planos divino e humano, entre a alma e o corpo, entre a fé e a razão, entre a ética e a moral. Desterrada a Utopia, nênias ecoaram por toda a parte, acentos saudosos de um mundo perdido.¹⁸

Da angústia gerada por essa quebra da unidade surgem as torções asfixiantes do Barroco, para onde podemos recuar toda a inquietação do indivíduo em demanda de si mesmo, assim também as marcas de desencanto, a soturnidade e a inquietação visíveis mais tarde no Romantismo, também típicas do decadentismo simbolista, além de ingredientes fundamentais da poética de crise do Modernismo. “Cada instante da vida é um passo para a morte”, nos diz o professor Peter Skrine (1987) – tomando de empréstimo as palavras do imperador romano Tito, personagem da tragédia de Corneille. E continua:

Os personagens que habitam o mundo barroco não podem esquecer completamente o quanto a vida é curta e precária, comparada à certeza e ao caráter definitivo da morte. ‘A morte em si não é nada, mas nos assusta, não sabemos o que somos, nem sabemos para onde vamos.’¹⁹

¹⁷ SILVEIRA, Francisco Maciel. Barroco. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *Literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1993, v. 2. p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹ SKRINE, Peter. Era barroca: a exuberância e a angústia. *O Correio*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 11, nov. 1987, p. 7.

A análise da movimentação dos astros e os mistérios do cosmos estão intrinsecamente relacionados com a arte barroca que procura reproduzir a realidade captada, com todo o movimento que lhe é inerente, não sendo esse o caso da arte clássica, bem definida por seu caráter estático. Deve-se a essa dinamicidade característica do Barroco a ideia constante da permanência efêmera do homem na terra. Portanto, a morte não era, sozinha, elemento desencadeador da aflição do homem; caminhava atrelada ao tempo “que passa com sua sombra fatal no qual tudo perece e se corrompe”.²⁰

Precisamente, no século XVII, a ciência consegue aprisionar o tempo numa caixa mecânica, com a invenção do relógio de pêndulo e do mecanismo de corda dos relógios que vão proporcionar a dimensão do fluir temporal, do *tempus fugit*. O tempo, antes medido pelas estações do ano, meses e dias, ou mesmo pelas horas do ofício divino, passa a ser um dado essencial para percebermos a mudança de mentalidade ocorrida nessa fase da Idade Média, e em todos os momentos em que o homem teve de adaptar-se às mudanças na sua medição.

A contagem mecânica do tempo que marca a mudança de mentalidade ocorrida na segunda fase da Idade Média é imprescindível para a compreensão da angústia do homem diante do fluir temporal, e o é também para constatarmos que o nascimento de qualquer novo sistema social, econômico, filosófico ou científico só se torna possível porque antecedido por mudança de atitude mental diante dos princípios inerentes a qualquer desses sistemas. É significativo o exemplo que Philippe Ariès colheu de Jacques Le Goff, aqui a servir de base para alicerçar nossa fundamentação. Leiamos as palavras do historiador:

²⁰ Ibid., p. 7.

O tempo da Igreja era bem dividido pelos sinos, que chamavam monges e cônegos ao ofício do coro, para o canto das “Horas”. Ainda era um tempo desigual, segundo nossos usos: o tempo do dia era dividido à maneira romana, em períodos de cerca de três horas; o da noite, repartido entre a prece e o repouso, era recortado pelas vésperas do fim da tarde, as matinas do meio da noite e as laudes da aurora.

Já eram, contudo, horas fixas que impunham certas regularidades à jornada de trabalho dos camponeses, (...). O tempo do monge e o do camponês se harmonizavam, embora ainda não coincidissem totalmente. As coisas mudaram com o que J. Le Goff chama de “tempo dos comerciantes”. [...] Um tempo que devia tomar emprestado da igreja o sino [...].

Ora, aconteceu então algo de surpreendente e apaixonante. Nada é mais conservador e tenaz do que a medida do tempo. Assim o tempo do operário foi calçado, primeiro [...] sobre as horas do ofício divino. Este começava com a prece da manhã, e terminava com as nonas, por volta das três da tarde. [...] Era, em Roma, o tempo do Fórum [...]. Em suma, a “jornada contínua”. No século XIII, aconteceu de um lado que esse tempo não satisfizesse mais às necessidades, nem dos comerciantes, [...] nem dos operários, e, de outro lado, que não se imaginasse possível a invenção de outro tempo melhor adaptado [...]. Então, o tempo da Igreja foi [...] manipulado a fim de ser subordinado, por uma espécie de compromisso, ao tempo dos trabalhadores.²¹

Veio a “nona” que a princípio se estabeleceu em torno de três horas da tarde, depois por volta de duas e, por fim passa

²¹ ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A História nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 154-176.

a situar-se ao meio-dia. Essa marcação temporal seria caracterizada, daí em diante, como a pausa do trabalhador, o que assegurará, a partir do século XIV, a meia jornada de trabalho. No nosso século, durante muitos anos, predominou esse regime, até ser suplantado pelo interesse capitalista do lucro imoderado. Moto-contínuo, o comércio e a indústria deixaram de fechar as portas para o almoço e os empregados se revezaram em turnos para fazer as refeições. Atentemos agora para as conclusões de Philippe Ariès após tomar como elemento de análise o tempo. Diz ele que o exemplo dado é

[...] insignificante apenas na aparência, pois tudo o que concerne às repetições banais da existência torna-se traço essencial de mentalidade. Exemplo característico do que chamamos mentalidade e que aparece melhor no momento em que essa mentalidade muda.²²

O fluir temporal, a fugacidade, a efemeridade, a velocidade do tempo e dos acontecimentos foram percebidos com grande aflição pelo homem do século XVII. Porém nos poetas barrocos, paradoxalmente, segundo Peter Skrine, a “percepção da voracidade do tempo”, “o arrebatamento do que se ama”, “a sensação de fragilidade”, “a onipresença do túmulo aberto a lembrar que a carne é mortal e que homem é apenas o pó”, “se traduziu por um extraordinário apetite de viver e desfrutar a vida.”²³

Cabe ressaltar serem os exageros hedonísticos manifestados pelos poetas satânicos, diante do pessimismo e da crise de valores no período romântico, prova cabal da presença de *resíduos* da mentalidade barroca nos escritores do século XVIII. Nas

²² ARIÈS, 1998, p. 165-166.

²³ SKRINE, 1987, p. 7.

especulações dos simbolistas acerca do tempo detiveram-se eles na consideração da efemeridade da vida, enfatizando a necessidade do homem permanecer ancorado no passado; e exploraram o tema do fluxo do tempo como causa da fragmentação do real.²⁴

No Modernismo esse estado se traduz no *tedium vitae* e no culto à velocidade, paradoxo aproximativo da atitude mental dos escritores dos dois períodos. Em “Sentido e não-sentido na crise da modernidade”, H. C. Lima Vaz (1994) explica a origem da crise que levou o homem a temer o tempo, desde quando entendeu passara a caminhar dia a dia, celeremente, em direção à morte:

As civilizações religiosas do passado encontraram no reconhecimento de um Sagrado primordial, do qual a vida humana de alguma maneira participava, a descoberta de um Princípio transcendente, foco primeiro do ser e do sentido, à luz do qual era possível encontrar razões para a insensatez da violência e da morte. Nossa civilização não-religiosa afasta-se desse caminho. Ao fazer do próprio homem o princípio imanente do sentido, ela eleva à dignidade ontológica de um absoluto a liberdade antropocêntrica. A experiência mais radical dessa liberdade consiste, então, no medir-se com esse outro absoluto que é a morte ou, antes, no identificar-se com ele. Tal é a consigna do ser-para-a-morte, proclamada por Martin Heidegger como o selo de autenticidade da existência humana. Essa, em suma, é a “lógica da morte moderna”, agudamente analisada por R. Hesse, e que desenha a face mais brutal do niilismo ético do nosso tempo.²⁵

²⁴ GOMES, 1994, p. 42.

²⁵ VAZ, Henrique C. de Lima. Sentido e não-sentido na crise da modernidade. *Síntese nova fase*, Belo Horizonte, v. 21, n. 64, jan./mar. 1994, p. 13.

Enfrentar a violência e a morte não mais como simples fatos da natureza; foi esta a grande consequência da experiência radical ousada pela nossa civilização, que pensou ser fácil atribuir ao sujeito, antes “situado e finito, a responsabilidade propriamente infinita de suportar todo o universo humano do *sentido*”.²⁶

Até essa altura do século XVII, as mudanças no comportamento, as alterações dos valores morais e das atitudes mentais do homem, assim como as crises desencadeadas no espírito humano, são geradas pela “disputa entre a Cruz e o Telescópio para o domínio do mundo”.²⁷

No século XVIII não ocorrerá de modo diverso, pois desde o Renascimento se observava uma tendência a não subordinar as realizações humanas às leis divinas; portanto, a ênfase recai sobre o telescópio. Esse propósito vai ser muito mais aprofundado com a introdução das ideias racionalistas e mecanicistas do Iluminismo, de Isaac Newton e John Locke, sobre natureza, Deus, conhecimento e verdade.

Newton compreendeu que ao Universo deveria ser estendida a ideia das leis físicas invariáveis, pois que assim seria possível conceber uma natureza movida mecanicamente por fenômenos universais tão precisos quanto os *principia mathematica*. Com isso, caíram por terra as concepções do medievo segundo as quais o Universo se regulava por uma finalidade benévola e, ainda, que Deus governava o movimento dos astros.

Os experimentos científicos levaram o homem a descrever de problemas considerados insolúveis; a ciência passou a ser depositária das possibilidades de preenchimento das lacunas

²⁶ Ibid., p. 13.

²⁷ SILVEIRA, 1993, p. 91.

existentes em antigas suspeitas acerca dos fenômenos da natureza, ou do cosmos em geral; o primado do empírico defendido pelo iluminismo racionalista²⁸ aguçou o desejo de chegar às respostas do que antes era considerado indecifrável.

Já no Barroco teve início uma tendência humana geral de ninguém mais deixar-se levar por aparências ilusórias; surge a gnoseologia, baseada na hipertrofia dos sentidos, e a visão passa a merecer maior importância: “[...] não parece obra do acaso o desenvolvimento e exploração, no Barroco, do microscópio (1590) e do telescópio (1608)”.²⁹ Mas isso não bastava. O testemunho dos sentidos já não era suficiente para que o homem ultrapassasse a camada das aparências e alcançasse a essência dos fenômenos, dos acontecimentos do Universo. Esse algo mais indispensável às pesquisas foi atribuído à Razão pela filosofia iluminista. “Os fenômenos da natureza, explicáveis à luz da Razão e dos princípios científicos, já não decorriam de milagres ou da intervenção divina” e, apesar de que a filosofia iluminista não negasse a existência de Deus, nesse momento Ele representava uma “causa primeira, identificável a uma Razão Superior que concebera e azeitara a máquina do Universo”.³⁰

John Locke será o sistematizador do princípio segundo o qual todo conhecimento humano deriva das percepções sensoriais.³¹ Porém, segundo esse filósofo, para atingir o conhecimento mais elevado o homem necessita mais do que as descobertas advindas das sensações, pois essas só são as *ideias*

²⁸ A expressão utilizada está conforme BURNS, 1968, p. 555, 557, 570.

²⁹ SILVEIRA, 1993, p. 91.

³⁰ *Ibid.*, p. 167.

³¹ Essa teoria já foi proclamada desde o período clássico pelos sofistas, defendida depois pelos estoicistas e epicuristas, e retomada por Thomas Hobbes, antes de chegar à metodização lockiana.

simples; a essas têm que ser somadas as *ideias complexas*, advindas do uso da Razão. Ambas são indispensáveis: “[...] uma para fornecer ao espírito a matéria-prima do conhecimento e a outra para trabalhá-la, dando-lhe uma forma significativa”. Assim, sensacionismo e racionalismo, combinados, passam a ser os elementos constitutivos básicos da filosofia Iluminista.³²

Todavia, surge uma contradição fundamental no século XVIII entre a ciência e as artes. Por um lado, dá-se o aguçamento do espírito científico voltado para experimentos e invenções, comprobatório de pesquisas anteriores ligadas às concepções iluministas de progresso. Referido aguçamento dá vez à tendência enciclopédica e a uma economia não mais voltada para o mercantilismo absolutista, mas para os interesses cada vez mais organizados da burguesia, processo a completar-se no aperfeiçoamento do sistema capitalista. Os homens têm nesse momento plena consciência dos poderes postos à sua disposição para transformar a natureza em favor do próprio bem-estar e do coletivo. O avanço científico e a modernização das máquinas no campo e nas fábricas, dada a adaptação de novos recursos tecnológicos às antigas engenhocas, contribuem para a célere marcha do homem ao encontro da ideia de progresso embutida nas concepções do Iluminismo.

Contrariamente ao avanço ocorrido no campo das ciências e da filosofia, a arte retroage, indo ao encontro do gosto classicista, dos modelos e motivos greco-romanos. Apesar de ter sido esse período designado neoclássico, nada trazia de novo. Na realidade, os artistas se voltaram para o passado visando explorar os temas e as técnicas postos em prática na Antiguidade greco-romana.

³² BURNS, 1968, p. 551.

Literariamente, o Arcadismo é a estética na qual se pode vislumbrar esse dualismo, porque nele encontramos tanto a ideia da utopia progressista de raiz iluminista como o passadismo e o pastoralismo modelados no classicismo. As obras desse período são mescladas ora pelo elogio ao experimentalismo científico e ao racionalismo, ora pela adoção de temas pastoris com o conseqüente retorno ao *locus amœnus*.

O Iluminismo foi o primeiro movimento que após o Humanismo mais ajudou a combater as inibições e o atraso do pensamento quanto a seu poder de intervenção na natureza, na ciência, na filosofia, nas artes, em suma, em todos os setores do conhecimento; e as conquistas hoje desfrutadas muito devem à adoção dos princípios Iluministas e à contribuição da lógica.

Apesar de ter ajudado a enfraquecer os poderes da tirania política e da Igreja de orientação mais retrógrada e presa às amarras do beatismo contrarreformista, apesar de haver contribuído para quebrar o poder que permitia e ordenava injustiças sociais e privilégios, o Iluminismo desenvolveu um individualismo exagerado: “A libertação da tirania política e religiosa traduzia-se, infelizmente, com demasiada facilidade no direito de satisfazerem os fortes a sua cobiça econômica a expensas dos fracos”.³³

Esse período de influência racionalista vai ser seguido por forte reação, como sói acontecer aos movimentos filosóficos ou estéticos quando do surgimento de novas correntes de pensamento. Desta feita são os românticos, seguidores do pensamento de Rousseau, a se rebelar contra o racionalismo, manifestando o desejo de retorno à simplicidade e ao naturalismo com o propósito de elevar os instintos e os sentimentos. Os românticos

³³ BURNS, 1968, p. 557.

propuseram fosse a vida comandada pelo coração, e a natureza perde, com eles, o caráter de máquina fria e automática regida pelas leis da lógica e da matemática. O homem não mais interfere na natureza apenas para descodificá-la; esta passa a ser adorada como corporificação da beleza; Deus deixa de ser uma causa primeira e passa a ser identificado (panteisticamente) com o próprio Universo, adorado como alma da *physis*, que passa a ser um lenitivo para os males do espírito humano, confidente, companheira; no poder inigualável da natureza o homem vai buscar forças para suportar todo o sofrimento pelo qual é tomado.

O mais importante nesse período é a descoberta da subjetividade pelo indivíduo. O eu é glorificado e de sua exacerbação resultará que tudo será visto desde o foco do ego. Daí decorre a visão egocêntrica da arte romântica. A estruturação de todo e qualquer sistema de ideias do período se faz a partir da interioridade humana, como resultado da expansão desmesurada do eu romântico redutor do Universo à sua própria imagem. Produto de um momento histórico da Razão triunfante, que não se fez competente para solucionar o drama existencial humano, o sujeito se explora emotivamente para tentar “superar a ruptura que há entre ele e o outro, entre ele e o mundo; quando isso não ocorre, transforma a realidade exterior num espelho em cuja superfície se contempla narcisisticamente.”³⁴ Eis o que sobra do momento de razão triunfante.

A descoberta da subjetividade aguça no indivíduo a ideia de ser ele a medida de todas as coisas. Porém, entre essa glorificação romântica do homem e as já havidas no Humanismo e no Iluminismo há uma diferença, pois não mais se volta para a descoberta do Universo exterior a fim colocar a natureza a seu

³⁴ VECHI, Carlos Alberto. Romantismo. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *Literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994, v. 3, p. 20-21.

serviço. Não há mais o propósito de fomentar transformações capazes de contribuir para seu bem-estar, pois as postas a seu alcance já estão a todo vapor espalhadas na cidade e no campo, alterando os costumes, valores, sistema de trabalho, modo de produção e as relações sociais. Agora o homem se volta para a própria interioridade, por conta das metamorfoses ocorridas em seu redor.

Tais mudanças são desencadeadoras de inadaptação, pois dependem do processo de metamorfose da mentalidade resultante de novas atitudes do homem ante o trabalho quotidiano, a moda ou o sistema de crenças. A crise e a angústia manifestadas nessa sequência devem-se, segundo Jacques Le Goff, ao fato de a mentalidade “ser aquilo que muda mais lentamente”, pois é produto do espírito a ter por força histórica capital a inércia, mais respeitante àquele do que à matéria, “uma vez que esta evolui frequentemente mais rápido do que o primeiro”.³⁵

Período de difícil ajustamento responsável por marcas indelévels no espírito angustiado do homem moderno foi o da primeira Revolução Industrial, iniciada por volta de 1760. Daí sobrevém o aumento fenomenal da aplicação da maquinaria à indústria, índice definitivo e incontestável da transição do mundo pré-industrial para o mecânico, sinal distintivo da primeira revolução técnica moderna “que deslocava a economia da agricultura para a indústria, do campo para as cidades, da dispersão doméstica para a concentração fabril”,³⁶ etapa na qual a força fundante foi o individualismo espraiado nos campos da economia (desenvolvimento do capitalismo), da políti-

³⁵ LE GOFF, Jacques. As mentalidades: uma história ambígua. In: LE GOFF, Jacques; NORA, P. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988, p. 72.

³⁶ LIMA, Alceu Amoroso. *A Segunda Revolução Industrial*. Rio de Janeiro: Agir, 1960, p. 16.

ca (democracia liberal), das letras (Romantismo), da filosofia (idealismo, empirismo, monismo espiritualista) e da religião (deísmo, quietismo, jansenismo, calvinismo).

Partindo da mudança de valores ocorrida a partir da consolidação do conceito de propriedade privada, Karl Mannheim capta os reflexos da passagem dos ofícios manuais e da agricultura para a fase avançada da mecanização, con-jugando-a a “mudanças de valores estéticos e de valores re-ferentes a nossos hábitos de trabalho e de lazer”.³⁷ Produto dessas mudanças de mentalidade operadas lentamente no espírito do homem moderno foi o confronto havido entre quem preferia o bom artesanato e quem aderira aos artigos maquinofaturados.³⁸ Em outras palavras, tinha continuidade a luta constante entre o antigo e o moderno, resumida por Mannheim na seguinte frase: “Diz-se com justeza que nossa sociedade ainda não assimilou a máquina”.³⁹ E assim foi pela demora com que se processam as novas atitudes mentais no espírito dos homens participantes do convívio social. O pensamento do sociólogo é muito semelhante ao de Jacques Le Goff, e com ele complementamos e enfatizamos a afirmação antes citada. Diz o historiador:

Os homens servem-se das máquinas que inventam conservando as mentalidades anteriores a essas máquinas. Os automobilistas têm um vocabulário de cavaleiros; os operários das fábricas do século XIX, a mentalidade dos camponeses, seus pais e avós.⁴⁰

³⁷ MANNHEIM, Karl. *Diagnóstico de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961, p. 22.

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ LE GOFF, 1988, p. 72.

Desse acúmulo de novos processos mentais se originam as angústias do artista moderno, cujo espírito duplamente sensível, em muitos casos, sucumbe no percurso da lenta assimilação. Todavia, a partir da primeira, e principalmente após a Segunda Revolução Industrial, esses efeitos serão muito mais traumatizantes devido à excessiva rapidez com que se operam as mudanças na sociedade. Esta, perde de vez a prática da “experiência compartilhada” e ingressa numa organização social sob o domínio da “vivência do choque”⁴¹ e do primado do urbano, em meio aos quais o homem se sente cindido e solitário. Esse agravamento se deve ao fato de a era da maquinização ter

[...] sido incapaz, seja de produzir novos valores adequados a modelar o processo do trabalho e do lazer, seja de reconciliar dois diferentes grupos de ideais em choque, que em seu antagonismo tendem a desintegrar o caráter humano em vez de integrá-lo. O mesmo efeito é perceptível na maioria das atividades do homem moderno, desde que tudo o que ele faz em um compartimento de sua vida não se relaciona com os demais. [...] Hoje, englobamos as mais heterogêneas influências em nosso sistema de valores, e não existe técnica para mediação entre valorizações opostas nem tempo para uma assimilação verdadeira. Tendo isso em mente, torna-se claro que no passado atuaram processos lentos e inconscientes, que se desincumbiram das funções mais importantes de mediação, assimilação e padronização de valores. Esses processos atualmente foram suplantados ou então não encontram tempo nem oportunidade para realizar sua tarefa apropriadamen-

⁴¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

te. [...] Para que uma sociedade dinâmica possa ao menos funcionar, precisa de uma variedade de respostas ao ambiente mutável, mas se a variedade dos padrões consagrados torna-se excessiva, conduz à exasperação nervosa, à incerteza e ao medo.⁴²

Dominados pelo medo da vida moderna, os românticos não creem nos apelos do mundo pragmático. Revoltam-se contra o sistema posto, dia a dia mais orientado para a ideia de progresso industrial e envolvido com os interesses do lucro, do aperfeiçoamento das máquinas e da robotização dos homens. Esse quadro propicia ao escritor romântico um desejo de evasão para a interioridade, o passado exótico das civilizações antigas, ou o misterioso da Idade Média, e mais radicalmente contamina-se pelo desejo mórbido da morte, o *mal du siècle*, “consequência imediata do mal-estar existencial em que o homem da primeira metade do século XIX está mergulhado”.⁴³

Mas esse período deixou tantas marcas na interioridade do homem quanto os períodos anteriores ou posteriores, em que houve significativas rupturas nos campos político, econômico, científico e religioso. Portanto, o apelo à morte foi a forma romântica de demonstrar a angústia do espírito ao não alcançar sintonia com a própria época.

Ao lado desse sentimento de fuga do mundo real, os românticos alemães desenvolveram a concepção programática do grupo designado *Sturm und Drang*, cuja ideia fundamental foi a de *gênio artístico*, “considerado, no *ya* como inteligência superior, sino como fuerza sobrehumana, dotada de una capacidad de percepción de lo inefable y de creación original

⁴² MANNHEIM, 1968, p. 23-24.

⁴³ VECHI, 1994, p.22.

de un mundo poético propio”.⁴⁴ O propósito daquele jovem grupo foi a luta em defesa da cultura autóctone e da libertação das imposições, restrições e convenções políticas, sociais, científicas, culturais e estéticas herdadas do racionalismo. Face tempestuosa, com certeza, logo refletida no ânimo fáustico do homem moderno bem representado no personagem goethiano a quem não basta libertar-se de imposições, pois “o indivíduo precisa continuar na tarefa incessante do domínio de todos os conhecimentos e do enriquecimento da vida através de uma experiência ilimitada”.⁴⁵ A questão fáustica trabalhada por Goethe o foi a partir de um *tópos* medieval revalorizado pelo Romantismo.

O pacto fáustico representa a negociação de um ser humano com o demônio, a simbolizar a contrapartida do afastamento humano de Deus que, sabemos, sempre foi a entidade máxima e absoluta na crença judaico-cristã. Ocorrida a liberação da mente humana durante a modernidade, o homem se coloca como aliado das forças demoníacas para superar os próprios limites no domínio da ciência, da natureza e do poder. Enfim, de tudo que possa torná-lo superior, mas oferecendo em troca toda a sua essência humana e interioridade. De certa forma, isso se assemelha a um Humanismo pelo avesso, característico da transição acontecida na fase preparatória de um novo século, o do Modernismo, não importa se já anunciado pelo romântico Goethe. Portanto, o drama fáustico simboliza a perpétua inquietação do homem moderno e sua aspiração à totalidade, à plenitude da vida e do conhecimento.

⁴⁴ CALDERÓN, Demetrio Estábanez. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 1011.

⁴⁵ BURNS, 1968, p. 572.

O desejo fáustico tem precedente na chama transmitida por Ogum a Prometeu, e todos conhecemos a eterna demanda do fogo divino, do saber e do poder encarnada por esses heróis civilizadores. O drama fáustico de Goethe é *resíduo* evidente dos mitos de Ogum e Prometeu na modernidade, mas, com o acréscimo do pacto diabólico tão conhecido de todos, que afronta e rompe a crença num Deus monoteísta cristão.

Com desejo ilimitado de conquista o homem continuou avançando no aperfeiçoamento da técnica industrial, ultrapassou a era do vapor e do ferro para atingir a da eletricidade, a do aço e a da automatização. Eram esses os sinais da segunda Revolução Industrial, ocorrida por volta de 1860, e já de proporção universal, enquanto a primeira ficou mais restrita à Inglaterra e Alemanha.⁴⁶

A revolução da técnica, acelerada desde o setecentos, muito concorreu para agravar a inquietação de ordem metafísica na sociedade como um todo. Alceu Amoroso Lima arrola pontos fulcrais desse período marcado pela “deificação da técnica”, ameaçadores do equilíbrio espiritual do homem moderno porque, segundo o crítico, o progresso da técnica veio destituído de uma “autêntica filosofia da vida”.⁴⁷ O primeiro dos referidos pontos examina a condição do homem tomado pela ilusão de onipotência, desde o momento em que lhe foi assegurado poder cada vez maior sobre a natureza. A excessiva potência posta em suas mãos conduziu-o a graves conflitos interiores e à exploração do próprio homem; o segundo dá conta da perda de equilíbrio entre o mundo interior e o mundo exterior do indivíduo; o terceiro indica a mecanização generali-

⁴⁶ A informação está em LIMA, 1960, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

zada da vida e o automatismo como causas que levaram à produção em massa e à era da especialização; o quarto constata que o homem se fragmentou e alienou ao assumir atividades incompletas, repetitivas, isoladas do todo; por último, Amoroso Lima critica a preferência dada ao gigantismo econômico tão ameaçador das pequenas empresas, da agricultura, da constituição familiar, instaurador da mais-valia na exploração do trabalho e da má distribuição da propriedade e da renda.⁴⁸

Esse processo certamente contribuiu para a desintegração e a fragmentação da subjetividade do homem moderno, pois

Ninguém pode esperar que um ser humano viva em completa incerteza e sem limites para suas escolhas: nem o corpo nem tampouco o espírito do homem pode tolerar a variedade infinita. Deve haver uma esfera em que predominem a conformidade básica e a continuidade.⁴⁹

No estudo citado anteriormente, Karl Mannheim alerta para a necessidade de haver um mínimo parâmetro valorativo pelo qual os indivíduos possam guiar-se tendo em vista o equilíbrio de suas atitudes e juízos. Mas que fazer se tais padrões inexistem na sociedade de massas na qual o homem está imerso desde que se deu a aceleração da técnica no século XIX? O temor ventilado pelo eminente sociólogo de que a insegurança fizesse brotar a aspiração ao modo autocrático de governar infelizmente efetivou-se no século XX pela imposição de padrões impingidos por ditaduras, sobretudo as do nazifascismo, que decretaram o primado do político sobre o econômico, o

⁴⁸ LIMA, 1960, p. 27-34.

⁴⁹ MANNHEIM, 1961, p. 29.

ético e o estético – o Futurismo marinettiano não deixa dúvida a respeito na literatura e nas artes.

Sabemos que os fatos culturais não se originam do vazio nem se dão de modo isolado. Portanto, havemos de entender o motivo de haverem repercutido tão profundamente na interioridade humana as transformações provenientes da era da máquina.

Vejamos um quadro geral dessas ocorrências com apoio no enfoque de Burns.⁵⁰ Não se duvida de ter sido o ponto de partida das alterações sociais a grande mudança na economia. Daí adveio um aumento populacional por conta do saneamento ocorrido em todos os países diante dos progressos na medicina; a urbanização crescente das cidades industrializadas foi acelerada; grande contingente da população rural abandonou a vida agrícola, ocasionando emigração causada pelas solicitações urbanas e pela diminuição das oportunidades de trabalho no campo ante a implantação das máquinas na agricultura. Mas o deslocamento para a cidade rendeu bons e maus resultados:

A fuga ao solo libertou grande número de homens e mulheres do isolamento da vida rural, da tirania do tempo atmosférico, da idiotia dos costumes primitivos e de uma enfadonha existência de trabalho solitário em terras ingratas. Mas, ao mesmo tempo, transformou muitos deles em joguetes ou instrumentos dos seus empregadores capitalistas. Alguns se tornaram verdadeiros autômatos que executavam a sua tarefa maquinalmente, com pequeno senso de responsabilidade ou compreensão do seu lugar no quadro econômico e sem nada para lhes estimular os esforços a não ser a esperança de um salário que lhes permitisse viver. Se isso

⁵⁰ BURNS, 1968, p. 685-692.

os livrava dos azares das pragas e das secas, também os expunha aos novos perigos da perda do emprego resultante da superprodução e colocava-os à mercê de um sistema sobre o qual não tinham nenhum controle.⁵¹

Assim ocorreu o aparecimento da burguesia industrial e do proletariado; foram conquistados benefícios materiais proporcionadores de conforto e facilidade; deu-se a distribuição desigual dos benefícios da industrialização; e se por um lado a Revolução Industrial facilitou a organização dos operários na luta por melhores salários e condições de trabalho mais dignas, por outro os sujeitou a grandes humilhações e sofrimentos, a exemplo da substituição da mão de obra qualificada de homens pela de mulheres e crianças (garantia de maior lucro) em locais de trabalho e moradia sob condições deploráveis.⁵² Essa sujeição fazia os operários de fábricas inglesas do século XIX terem nível de vida “talvez inferior ao dos escravos nas plantações americanas”;⁵³ por fim, a produção em massa baixou o preço dos produtos, benefício garantidor do poder de compra das classes inferiores.

Bastante pertinente é a análise de Modris Eksteins acerca dos efeitos da urbanização e da industrialização na Alemanha, os quais se estenderam a todas as nações daquele período, tomadas pela corrida desenvolvimentista da tecnologia. As considerações de Eksteins aprofundam a exposição anterior tomando por base a visão de McNall Burns, porém o enfoque dos fatos apreciados pelo segundo leva em conta as interferências de caráter histórico na interioridade do homem

⁵¹ BURNS, 1968, p. 688.

⁵² *Ibid.*, p. 692.

⁵³ *Ibid.*, p. 692.

moderno, geradoras de um cisma subjetivo profundo que vai deixar rastro na lírica de Cesário Verde e na narrativa de Eça de Queirós, pois o processo da fragmentação interior também se dá em Portugal. Leiamos o que diz Eksteins:

A velocidade da urbanização e industrialização na Alemanha fez com que muitos trabalhadores fossem moradores urbanos de primeira geração, confrontados com todos os problemas sociais e psicológicos concomitantes que a mudança do campo para a cidade acarretava. [...] À medida que a *Gesellschaft*, isto é, a sociedade, esmagava o sentido de *Gemeinschaft*, isto é, comunidade, à medida que a velocidade e o gigantismo se tornavam os fatos dominantes da vida, as questões sociais e trabalhistas, a ambição e o prazer do trabalho se tornavam noções abstratas que ultrapassavam o indivíduo e sua escala de referências pessoais, uma questão mais de teoria e intuição que de experiência e conhecimento. O cenário rural e pré-industrial estivera repleto de seus próprios problemas e indignidades sociais, mas é inegável que a industrialização [...] acarretou uma perturbadora quantidade de despersionalização que o bem-estar material não podia eliminar ou retificar.⁵⁴

Adiante, o historiador se refere aos indivíduos que passaram a compor a classe média, assimilados por uma ramificação “imprevista” da industrialização. Referidos indivíduos, confinados ao trabalho de escritório, ficaram mais passíveis do que o operariado ao “sentimento de isolamento e vulnerabilidade”.

⁵⁴ EKSTEINS, Modris. *A sacração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 98.

Do exposto, a conclusão não poderia ser outra senão a da cruel proporcionalidade havida entre a consolidação (na indústria, na população, na estrutura do Estado) e a desintegração (no campo social, político, psicológico). Daí haver-se gerado um cuidado maior com a “administração da vida, com a técnica”, sem que se optasse pela valorização do homem, promovendo assim a técnica a valor em si e a objeto estético. Esse é o panorama de abertura do século XX, cenário de outra desproporção calamitosa, qual seja, o poder da inteligência humana para interferir na natureza física e sua consequente impotência para controlar a própria natureza racional. As duas guerras mundiais e o fascismo atestam o paradoxo.

2.2 A engrenagem desarticuladora

Chegamos a uma época de afloramento de graves dilemas que vinham minando a sociedade e desintegrando, aos poucos, o espírito humano. A Revolução Industrial implantou a especialização em todos os níveis e ofícios. A tarefa produtiva antes atribuída a um só homem, até a finalização, torna-se fragmentada dentro da produção industrial. Cada trabalhador passa a ter diminuta participação dentro do processo produtivo. Isso significa a perda de visão da totalidade no trabalho em relação ao que se fabrica.

Tal perda vai ocorrer em esferas ainda mais comprometedoras como as da psique humana. A urbanização e a industrialização levaram os campesinos para a cidade, dando-se aí o abandono do ambiente de origem formador da visão de mundo, do modo de vida, das raízes familiares e da comunidade na qual se inseriam; ao desligar-se da terra o homem perde sua constituição original e se fragmenta. As noções de convivên-

cia, família, tempo, sobrevivência, e dos costumes, ficam esfaçadas, e até mesmo inválidas diante do novo *modus vivendi*.

Na cidade, aquele que antes era camponês, detentor de saber intuitivo e abrangente acerca das melhores formas de plantio e colheita, passa a operário subordinado a um chefe e a outros superiores, limitado ao conhecimento de restritas tarefas maquinais. Por fim, sofre a fragmentação do trabalho e vê-se colocado no processo de divisão de classes, convertendo-se em operário do burguês industrial. Essas ocorrências, aparentemente singelas, causam cisão e perda da totalidade.

Na última quadra do século XIX eram muitas e diversificadas as teorias científicas, filosóficas, sociológicas, psicológicas e políticas surgidas com a nova realidade industrial. Dentre as últimas, temos a teoria psicanalítica de Freud e a política de Marx, cujas formulações foram tentativas de aproximar o homem de uma visão do todo. Porém o aprofundamento das duas teorias gerou uma complexidade em torno das questões da interioridade humana e da compreensão da realidade social, daí decorrendo a perda da ilusão de totalidade que o homem ainda acalentava.

A psicanálise freudiana veio atestar que o homem não era apenas, como se supunha, filosófica e religiosamente, um ser dual, dividido entre espírito e matéria. Constituiu-se, de fato, numa soma de humores desconhecidos, captáveis pela liberação das camadas do inconsciente humano onde se escondem inúmeras propensões até então não reveladas. Com a psicanálise, o ser humano se reconheceu fragmentado na própria essência. Não é difícil imaginar como pode um indivíduo que não tem mais a consciência ingênua de sua totalidade (e que na verdade não se conhece) encarar e compreender o mundo tendo perdido a compreensão de si mesmo. A única alternativa a lhe sobrar é a visão de mundo fragmentada.

Tomemos agora a engrenagem econômica, social e política, propriamente dita, das cidades industrializadas, e com ela a teoria marxista segundo a qual o homem deveria fazer a leitura do mundo a partir da ideologia. Não obstante, a sociedade se encontrava dividida em classes sociais, pertencendo cada indivíduo a uma pequena fração dessa realidade, fosse burguês ou proletário. Em lugar do proletário surge o operário inserido na organização fabril, já é outra espécie de célula social. Dentro dela, fragmentado setorialmente pela máquina e pela atividade específica, o homem se vê ligado a um universo tão irrisório que a visão de mundo, a partir do lugar ocupado por ele, seria determinada por sua pequenez, jamais lhe permitindo a análise do todo. Ao burguês, por seu turno, era impossível alcançar a totalidade, por desconhecer simplesmente o mundo a partir do ângulo do operariado. Eis que assim se apresentam mais situações de fragmentação da totalidade do espírito e da realidade do homem.

Soma-se a esse quadro o desejo de novidade trazido pela industrialização, pelo automatismo e pelo avanço tecnológico. Instala-se o fascínio do novo ligado à produção massiva. Os produtos têm de ser rapidamente fabricados, distribuídos, vendidos e, principalmente, substituídos.

Assim, temos o emigrante na cidade vivendo experiências nunca dantes imaginadas e o Eu diante de faces nunca desvendadas, podendo também descobrir-se outro a qualquer instante. O operário se sabe ladeado por centenas de pessoas que realizam outras atividades e nada têm a ver com a sua, como se fossem também faces do desconhecido. A produção em massa traz incessantemente novos produtos ao mercado, pois é imperativo vir a mercadoria às prateleiras dos supermercados e delas desaparecer rapidamente para dar lugar a outras, sempre recém-fabricadas.

Ora, isso nada mais é do que o ressurgimento do moto-contínuo temporal a fazer os indivíduos ficarem mais uma vez diante das ideias de fugacidade e efemeridade. Tudo passa muito rápido, o homem se sente apenas um passageiro sobre a terra. A vida escapa célere das mãos de quem trabalha e do dia a dia de quem tenta compreender a realidade circundante, permeada por conflitos de classes cada vez mais acirrados (greves, campanhas salariais etc.), em meio à turbulência das cidades que a cada dia renovam seu contingente populacional. Alto é o índice de natalidade ou de emigrantes provenientes do meio rural, de outras cidades e de outros países. Somam-se a isso ainda os problemas cruciais do desemprego, da pobreza, das epidemias e da fome no mundo.

Toda essa gama de acontecimentos converge para este instante da modernidade *strictu sensu* e instaura no espírito humano, particularmente o das últimas décadas do século XIX e do começo do século XX, o sentimento de angústia, fragmentação e perda de identidade. Esse quadro vai agravar-se com a Primeira Guerra Mundial, quando ocorre a acentuação da ideia de esfacelamento, pois além do ocorrido antes em relação ao trabalho, à ideologia e à constituição psíquica, acontecem a fragmentação e o esfacelamento literais: o do combate, o das armas inventadas e fabricadas pelo próprio homem para matar seu semelhante numa guerra favorecida pela modernização da maquinaria, pela velocidade e pela irracionalidade plena no uso da tecnologia.

Portanto, já não há espaço para o conceito de permanência. Tudo é veloz, efêmero. A mudança, a efemeridade e a velocidade são elementos agravadores da fragmentação e da perda da totalidade. Dentro desse contexto, o artista sofre duplo estigma, pois vive e transpõe para a obra realizada toda

a experiência da dissonância, com sensibilidade muito mais aguçada. Afinal de contas, poeta é todo aquele que capta a realidade registrando-a no papel, na tela ou na escultura; é quem sente o mundo e o transforma em arte, não de modo a transpor apenas mimeticamente, mas sensivelmente, por meio da transfiguração, pois a arte é o produto da realidade perpassada pelas camadas abissais do ser do artista. Desse modo, entende-se por que a produção artística daquele momento exprimiu toda a angústia da fragmentação e mostrou-se impregnada pelo *nonsense*, pela violência bélica, pelo culto à técnica e à velocidade. A soma de todos esses vetores da realidade vem, tal qual o curso de um rio caudaloso, desembocar no oceano em que consiste o ser do artista, até transbordar⁵⁵ artisticamente todas as experiências de fragmentação do real as quais exprimem a desintegração total do homem. Por essa razão muitos artistas não suportaram o peso da realidade, a exemplo de Sá-Carneiro e tantos mais no Modernismo e em estéticas anteriores. Desse modo, compreende-se por que toda expressão artística vem por essência a ser comprometida com a *culture of purpose*, *culture of the event*, ou a do *nonsense*.⁵⁶

Dado importantíssimo acerca dos efeitos da industrialização e da reprodutibilidade no campo da arte é o da avalan-

⁵⁵ Termo recolhido nos escritos memorialísticos de Pablo Neruda e empregado a primeira vez pelo poeta e ensaísta Roberto Pontes em 1990, no livro PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Rio de Janeiro: Oficina do autor; Fortaleza: Edições UFC, 1999. Designa o instante da criação artística em que o eu-poético alcança o máximo de captação da poesia que paira na realidade para transformá-lo em arte. Difere do termo “inspiração”, comumente utilizado, que encerra a ideia de genialidade romântica e de sopro misterioso.

⁵⁶ A “cultura do propósito”, a “cultura do acontecimento”, a cultura do “sem sentido” ou do absurdo. EKSTEINS, Modris. From utopia modernity: a critique of a century. In: ANDRÉS, Aparecida (Org.). *Utopias: sentidos*, Minas, margens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993, p. 199. Tradução: Adriano Freire Barbosa.

che de “ismos” das primeiras décadas do século XX. Referidos “ismos” exprimem a fragmentação dos gostos ocasionada pela velocidade das máquinas, das comunicações e dos intercâmbios populacionais, a interferir no surgimento das estéticas que se sucedem ou são simultâneas, de conformidade com o ritual tecnológico da produção em massa na indústria do novo.

Da imersão nesse universo mutante e fragmentado resultam no espírito do homem a sensação de instabilidade causada pelos efeitos da Revolução Industrial e a descrença nos preceitos racionalistas e pragmáticos do Positivismo reinante.

Na realidade, “There was a war of the mind brewing at the turn of the century”.⁵⁷ Por um lado, a industrialização crescente, a produção em massa, a realização de coisas aparentemente impossíveis no âmbito da ciência (da medicina e da tecnologia, por exemplo) deram à humanidade certeza de seu poder de intervenção no Universo, desde que este fora compreendido de modo mecanicista pela ciência da razão pura, portanto, perfeitamente desvendável, tangível; por outro, a associação do Simbolismo com os conceitos platônicos oferece ao homem um universo não discernível pelos pressupostos positivistas do experimentalismo científico. Esse quadro vai finalmente trazer à tona a crise de há muito delineada. O ser humano então se vê “destronado, abandonado, num mundo regido por forças que são inacessíveis, o que o leva à descrença e desalento”.⁵⁸

É quando a linguagem vai ser considerada pelos escritores simbolistas, a exemplo de Mallarmé, Rimbaud e Verlaine, único valor a merecer fé e crença. Também os simbolistas por-

⁵⁷ “Havia uma guerra mental fermentando na virada do século”. *Ibid.*, p. 186.

⁵⁸ GOMES, 1985, p. 12.

tugueses tentarão fazer da palavra o substituto de Deus, sendo a possibilidade integral de salvação do homem creditada à palavra. Tal atitude justifica-se como tentativa de colocar algo em lugar do Absoluto já elidido. A palavra será então absolutizada e, nessa fase, a linguagem passa a ser hermética, cabalística mesmo, na tentativa de encontrar uma forma de explicar o mundo ainda não desvendado pelo método científico. Para tanto, os poetas enclausuram-se no culto à palavra, na arte pela arte, nas correspondências, nas aparências.

Com o Modernismo vem a constatação de haver lacunas no conhecimento somente supríveis e coordenadas no espírito do artista. Este é tido como “o único que pode, verbal, visual e auditivamente juntar as multiplicidades que tornam a vida moderna [...] compartimentalizada”. A descoberta de ter o pensamento uma amplitude maior do que a até então suposta, “que seus aspectos incluíam o que no passado havia sido posto de lado como coisa fora do pensamento real [...] mundos, planetas, universos, [e] que a razão pura não podia atingir”, levou os alemães, bem na tradição kantiana, a distinguirem o mundo da ciência e do conhecimento puro do mundo do espírito (ou da alma na acepção de interioridade). Segundo Frederick R. Karl, isso teve bastante significado para o artista desse marcante período, pois o Modernismo deixara de ser apenas um movimento, elevando-se a “um modo inteiro de pensamento e de vida”.⁵⁹

Portanto, se a literatura simbolista através da linguagem hermética tentou não dizer, mas sugerir o que se passava na interioridade do homem, a modernista conseguiu transpor o

⁵⁹ KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.119-120.

que ali ia para a linguagem artística, utilizando todas as figuras, cores, sons, gestos e formas possíveis com os quais expressiu os conflitos internos do homem moderno. O Modernismo será então reflexo de questionamentos de ordem metafísica e existencial em torno da perda da identidade e ainda da consequente procura de autognose.

Se compreendermos a arte como o resultado do processo de transbordamento vivencial do artista, o que passa a ser captado, vivido e transposto para a obra com angustiante sensibilidade, no Modernismo, são conflitos como os ocasionados a partir da perda da interioridade, da reentronização do eu, e do cultivo do elemento puro nas artes: o esteticismo.

A perda da interioridade é questão conexas da progressiva inibição do pensamento humano vigoroso capaz de infundir força, prazer e possibilidade construtiva com base no solidarismo. Enfim, do extravio de uma série de valores positivos encontráveis somente no esforço da reflexão, do pensamento, do aprofundamento e do silêncio. Quer dizer, interiorizar o que está fora de nós nos põe em condições de pensar e refletir com profundidade sobre os problemas que enformam a realidade exterior, os quais, a seu modo, interferem no espírito de quem os interioriza. Essa perda corresponde, dentro do mundo caótico, à situação do homem compelido pela própria velocidade da vida moderna a não dispor de tempo e de espaço para alcançar o necessário estado de pensamento vigoroso, pois ruídos de toda ordem e obrigações do dia a dia impõem ao indivíduo o plano da superficialidade.

A perda da interioridade e da unidade com o absoluto leva o homem a voltar-se para o canto de si mesmo, efetivando a reentronização do eu. Assim, o homem se imagina todo-poderoso, detentor da vontade de poder, mas esse já não é o mesmo

eu romântico. Em lugar do bom selvagem de Rousseau, põe-se o super-homem de Nietzsche, por sinal, muito bem aproveitado pelo nazifascismo. Após os efeitos da industrialização e do morticínio havido na Primeira Guerra Mundial, o eu modernista se caracteriza ainda mais pela fragmentação e pela cisão ôntica, tanto quanto pela potenciação da vontade. Perdidos os referenciais – primeiro pelo processo de estabelecimento do novo, depois pela destruição causada pela guerra – e efetivando-se a perda da identidade, essa reentronização do eu pode tender tanto para o *modus faciendi* facínora hitlerista, ditatorial e nazifascista quanto para o desejo de autoconhecimento na ânsia do sujeito de saber para onde caminhar. Este vem a ser o cometimento-mor da obra de Almada Negreiros, idêntico ao “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates, mergulho na autognose, mas também uma busca dos arquétipos, pois o roteiro do encontro de si mesmo na obra de Almada passa pela valorização dos referentes culturais mais antigos, daquilo que é gnóstico, cabalístico e hermético, segundo o ponto de vista iniciático do ocultismo e do orfismo. Isso também ocorreu nas demais artes. Picasso pode ser apontado como notório exemplo de reentronização do eu na pintura, pois foi altamente egocêntrico, centrado em si mesmo, tudo colocando sob seu controle centralizador.

A linguagem artística moderna está relacionada a essa problemática anterior e, nesta, a perda da interiorização e a reentronização do eu convergem para o ideal do elemento puro. À arte moderna restará somente o elemento significativo de cada linguagem artística, sendo este o programa de todas as artes: arquitetura, pintura, poesia etc. Tudo se consuma na idealização do artista puro, na arte autônoma, na morte do ornato, na relação das artes puras entre si, principalmente na da música absoluta e no primado da geometria.

Analisando os efeitos da dominância do elemento puro em todas as artes, Hans Sedlmayr afirma: “esse caminho conduz, no final, ao niilismo estético”. A conversão da arte em supremo valor, ou seja, em *summum bonum* nada mais é do que o esteticismo no mais alto grau de radicalidade. Nesse sentido, “a arte quebra a sua união com a ordem-ser e a ordem-valor, [...] eliminando todos os pontos de vista éticos e religiosos”.⁶⁰ Mas o mais grave de tudo é ter ocorrido o esvaziamento da expressão artística justamente porque tal fato traduz o vazio filosófico niilista do período. Ao homem e ao artista resta essa relação com o nada a se articular profundamente com a ironia, universo por excelência da ambiguidade geradora de tantas incertezas no espírito do homem, constituindo

[...] precisamente a incapacidade de querer com decisão firme aquilo que se faz. ‘A ironia impede ao homem chegar até si mesmo: atua como se estivesse constantemente na atitude do emigrante, daquele que passeia da realidade à estética.’⁶¹

Não menos grave é a situação do homem que, estando falto de valores, imerso em questionamentos existenciais, dobra-se ao esteticismo, pois:

Toda a atitude vitalmente estética é, no fundo, desespero: todo aquele que vive esteticamente está desesperado, não importa que o saiba ou não; e semelhantes naturezas têm um terrível poder para se enganarem a si próprias’ (Kierkegaard). Por muito brilhante que seja a existência estética, e ainda que sobre ela desça

⁶⁰ SEDLMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 1955, p. 56.

⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

uma luz suave, continua a ser, no fundo e não obstante, a perdição.⁶²

O homem moderno encontra-se em estado de alienação, pois “se sente como um estranho. Poder-se-ia dizer que a pessoa se alienou de si mesma”. Descentrado, o indivíduo não se sente impulsionado à criatividade, é levado por ocorrências exteriores à sua vontade: “A pessoa alienada [...] percebe a si e aos demais como são percebidas as coisas: com os sentidos e com o senso comum, mas ao mesmo tempo sem relacionar-se produtivamente consigo mesma e com o mundo exterior”.⁶³ Herbert Read explica que o indivíduo é levado a esse estado quando se encontra invadido por sentimentos de ansiedade, desespero, desenraizamento e insegurança ocasionados pelos progressos sociais e políticos. Isso é característico da tragacidade da vida humana, e da compreensão desse fato se origina, segundo o autor, uma arte profunda. O mesmo crítico, confrontando esse momento da história com outras épocas, constata: “[...] nunca antes na história do nosso mundo ocidental o divórcio entre o homem e a natureza, entre o homem e seu próximo, entre o homem individual e sua condição de pessoa foi tão completo”.⁶⁴

É nesse período, caracterizado como de desintegração do homem, que ocorre uma discrepância entre o estado exterior (próspero) e o interior (retraído)⁶⁵ do indivíduo, e “dessa

⁶² SEDLMAYR, 1955, p. 61.

⁶³ FROMM, Erich apud READ, Herbert. *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 9.

⁶⁴ FROMM apud READ, 1968, p. 18.

⁶⁵ MUMFORD, Lewis. *A condição do homem*. Rio de Janeiro: Globo, 1955, p. 287.

tensão surgiram brechas que abalaram toda a estrutura da personalidade”.⁶⁶ Houve quem considerasse benéfica tal ocorrência, pois seria apenas uma característica do homem moderno pela qual, nas brechas, na dissociação, na fragmentação, seria possível ver indícios de liberdade. Lewis Mumford explica que isso só seria possível dentro de uma realidade em que o homem estivesse dissociado da história. Este “indivíduo espiritual” não passaria de um “fantasma romântico”; e como o indivíduo não vive num vácuo, prevaleceria aí o princípio básico do sistema orteguiano: “[...] eu sou eu e minha circunstância, e se não a salvo não me salvo eu”. Os que fugiram ou fogem aos direitos e deveres da vida em comunidade, ainda de acordo com Mumford, ficaram sem liberdade, “ou ficavam flutuando no sonho vão em que se compraziam, ou submergiam até o nível de uma existência animal. [...] Em verdade, o desapego social é a morte”.⁶⁷ Eis por que os românticos e mais propriamente os nefelibatas do Simbolismo buscavam na morte a solução de seus problemas. De fato, já estavam enredados por ela, em estado de morte social.

Chega o momento de reconstituir o indivíduo e a personalidade humana e Herbert Read diz então: “[...] só a terapia criadora que chamamos de arte oferece esta possibilidade”.⁶⁸ Mas não a arte do elemento puro, a arte pela arte, esvaziada de significado social, inconcebível em toda a história até a chegada da época moderna, quando passa a ser praticada, sendo justamente esse o instante no qual o homem se volta para o esteticismo diante da carência de um absoluto de onde pro-

⁶⁶ *Ibid.*, p. 287.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 287-288.

⁶⁸ READ, 1968, p. 18.

viesses respostas ou soluções para seus problemas metafísicos e existenciais quando à procura da compreensão de si mesmo.

A demanda da identidade é justificada pela necessidade do ser humano de “saber a que se ater”, ou seja, de chegar às verdades sobre si mesmo. A autognose é, portanto, procurar sair do estado de incerteza, “não simplesmente no sentido de ‘não saber’, no sentido de ‘ignorar’, porém um concreto *não saber a que se ater*”;⁶⁹ é ainda a busca da unidade perdida

[...] com o declínio do culto religioso [...] consequência inevitável de um crescimento do racionalismo científico, cujo progresso não foi acompanhado por qualquer progresso equivalente nos padrões éticos.⁷⁰

Desligado de seu princípio de certeza, o homem se sente incapaz de resolver a unidade de si mesmo. Consegue afastar-se da noção de que tudo se explica pela ação divina, mas não encontra um substituto para a unidade teocêntrica e fica a girar em torno de si mesmo. É quando se descobre pequeno em relação ao poder demonstrado no momento histórico das grandes descobertas. Aí, como nos faz ver Adolfo Casais Monteiro,

O Homem empequeneceu, num acesso de autoconsciência, e reconhecendo não estar à altura dela proclamou a sua falência. A totalidade sumiu, nasceu a fragilidade, a dispersão. É isso o retrato do homem moderno: da fragilidade ao nada. Entre estas duas palavras se contém toda a história da modernidade, a grandeza e a

⁶⁹ MARÍAS, Julián. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1960, p. 94.

⁷⁰ READ, op. cit., p. 28.

miséria da modernidade. Matou Deus, e não pode ressuscitá-lo. Matou a Verdade, e não pode ressuscitá-la. Não foi a Razão que o afogou, como julgam os idiotas reacionários, foi ela que não coube dentro do homem e o esmigalhou. Os explosivos eram potentes demais, e o homem não os soube controlar. Nada. E então descreveu o nada, os pequenos nada. Agora é o tempo para os homens recomeçarem a partir do nada. Aos da modernidade faleceram as forças para tanto, e eis por que outra idade tem de começar.⁷¹

Com isso temos a situação inicial do homem a questionar a si, a Deus, e a qualquer outro absoluto, tentando obter saídas para o estado de dúvida no qual se encontra; e ainda temos a aporia da autognose proposta com os modernos. O grupo de Orpheu deu ênfase a essas questões, daí ser útil remontarmos às raízes mais distantes desses conflitos. Contudo, o indivíduo também terá de realizar um recuo longínquo e profundo para se salvar das incertezas, procurando novas convicções. Mas

não é suficiente que uma certeza o seja realmente, isto é, que seja certa, é preciso também que se refira àquilo a respeito do que se necessita saber a que se ater; por outro lado, a certeza só advirá com um recuo do homem até os seus estratos mais profundos, um esforço de pensamento para dar-se conta ou dar a razão dessa situação atual.⁷²

É preciso lembrar que a palavra *crise* também significa ponto de transição entre prosperidade e depressão, e vice-versa,

⁷¹ MONTEIRO, Adolfo C. *A palavra essencial: estudos sobre poesia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 4.

⁷² MARÍAS, 1960, p. 95.

pois a sabedoria milenar nos ensina: “[...] o símbolo chinês da crise é composto de dois elementos: um significa perigo e o outro oportunidade”.⁷³ Portanto, *crise* também significa recomeço, apresentando-se então o “momento benigno da desintegração: o momento em que a vida antiga se acha desmantelada e arruinada a ponto de tornar concebível uma nova vida”.⁷⁴ Porém a vitalidade e a energia que possibilitam essa mudança apenas sobrevirão se o indivíduo mantiver firme o primado da pessoa, pois

O obstáculo à renovação não está simplesmente no fato de terem os agentes da destruição levado a melhor em tantos setores da sociedade e de nos Ter sido imposta a organização da destruição pela tentativa de escravidão do mundo em que o bárbaro se empenhou. Está em algo pior: a organização passou a ser, em si, destruidora dos valores humanos; em toda parte o que se vê é [...] a personalidade sendo empurrada para a periferia [...]. O único meio de renovar as forças da vida é começar de novo com os elementos recalcados ou postos à margem; é desarticular uma grande parte da estrutura física, afrouxar os automatismos do hábito, combater a rotina, mesmo em suas formas felizes; dedicar tempo, pensamento, atenção... [...] Nossa sociedade atravessa atualmente aquela fase em que a conversão – ou seja, uma modificação interior e uma nova direção – deve preceder cada mudança ou transformação exterior.⁷⁵

Começar: esse verbo bem exprime o próprio fazer da filosofia, desde quando esta

⁷³ MUMFORD, 1955, p. 446.

⁷⁴ Ibid., p. 445.

⁷⁵ MUMFORD, 1955, p. 445.

carece de um objeto de investigação comum a todos os tempos; daí sua história não exibir um progresso constante, um conhecimento cada vez mais aproximado. Ao contrário, sempre se fez notar que enquanto nas outras ciências, tão logo adquiriram segurança metódica, depois de suas origens rapsódicas, a regra é a elaboração parcimoniosa de suas verdades (somente interrompida, de tempo em tempo, por abalos favoráveis), na filosofia, excepcionalmente, se leva a cabo uma pós-formação do adquirido; de modo que os grandes sistemas da filosofia começam a resolver *ab ovo* a tarefa novamente formulada como se as doutrinas passadas não tivessem senão bem pouca importância.⁷⁶

A tarefa da filosofia consiste, pois, em sempre repensar os temas já tratados anteriormente e isso se confirma também pelo fato de:

Bien que la filosofía pueda mover a todo hombre, incluso al niño, bajo la forma de ideas tan simples como eficaces, su elaboración consciente es una faena jamás acabada, que se repite en todo tiempo y que se rehace constantemente como un todo presente – se manifiesta en las obras de los grandes filósofos y como un eco en los menores.⁷⁷

⁷⁶ VITA, Luís Washington. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Melhoramentos, 1965, p. 28.

⁷⁷ “Apesar de a filosofia ser capaz de impulsionar qualquer homem, inclusive a criança, sob a forma de ideias tão simples quanto eficazes, sua elaboração consciente é tarefa jamais acabada que se repete [em todos os tempos e] a todo tempo e que se refaz constantemente como um todo presente – se manifesta nas obras dos grandes filósofos e como um eco nos menores” (JASPERS, Karl. *La filosofía: desde el punto de vista de la existencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 12).

Essa afirmação procede e pode ser lida, inclusive, nos psicanalistas R. D. Laing, H. Phillipson e A. R. Lee, em trabalho acerca dos processos psicanalíticos da comunicação publicado em 1966, no qual analisam o problema da percepção interpessoal:

Há mais de cem anos, Feuerbach provocou uma verdadeira reviravolta na filosofia. Descobriu que ela em geral havia-se orientado exclusivamente ao redor do “eu”. Ninguém havia percebido que o “você” é tão primordial quanto o “eu”.⁷⁸

Esse retorno a antigas teses ocorre igualmente com a arte, e a poesia não foge à regra. Tal matéria é equivalente à revisitação da tradição pelo Modernismo português (e também pelo brasileiro). Em Almada Negreiros esse processo não poderia deixar de ocorrer, pois foi comum ao grupo de Orpheu, embora no autor de *A Invenção do dia claro* se dê de modo muito pessoal. O passado, seja ele próximo ou distante, aparece *residualmente* no mito que dá nome ao grupo, e ainda quando Horácio oferece seu perfil ao Ricardo Reis, de Fernando Pessoa. Almada Negreiros revisita Pitágoras e o ocultismo órfico. Sá-Carneiro está sempre preso à tensão barroca, ao Simbolismo, ao Saudosismo e ao mistério órfico-cabalístico dos números, tão frequentes em sua poesia. Quanto ao mergulho nas origens, o temos em Fernando Pessoa, que assim procedeu para autodefinir-se. Daí sua estima por Antero de Quental, Cesário Verde, Camilo Pessanha e Antônio Nobre. Assim, o autor de *Mensagem* procurou inscrever-se numa tra-

⁷⁸ LAING, Ronald D.; PHILLIPSON, H.; LEE, A. R. *Percepção interpessoal*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1966, p. 11.

dição. Almada Negreiros também procura o mesmo ao escrever *Histoire du Portugal par coeur*, obra com a qual se inseriu na tradição de seu próprio povo.

Almada viu nesse retorno ao passado o momento indicado e necessário para recomeçar, pois o “instinto do conhecimento deixou de ser direto entre cada pessoa e o universo. [...] Tudo quanto [se] conhece é lido, tudo quanto [se] vê é visto; por conseguinte, este conhecimento não é o seu, já foi. É evidente que voltamos hoje, de novo, ao recomeço” (OC, p. 931). Ainda com Almada, e pela voz do narrador de *Nome de guerra*, vejamos o cruciante dilema estabelecido entre o caos gerado pela vida moderna e a necessidade de completude do homem:

O que há de terrível na vida moderna são os aspectos do quotidiano atingirem um tal grau de nitidez que esta facilmente destrona aquela que devia estar em cada homem de hoje. De fato, não estamos feitos a poder receber os choques das mil e uma caras da realidade exterior e, sentindo-nos incompletos, cremos que é esse conhecimento que nos falta (OC, p. 356).

Esse é o momento do indivíduo fazer-se ignorante de tudo, regressar à infância para buscar o conhecimento de si mesmo, tentar o distanciamento de um mundo já todo construído e repartido quando de sua chegada, hora de partir para a compreensão da interioridade porque esta é encarada como uma renovação:

[...] só pode começar num único ponto, isto é, dentro da pessoa [...]. Tão depressa se opere uma transformação na pessoa, cada grupo lhe sofrerá a influência e reagirá em conformidade com ela. O fracasso dos nossos melhores planos, hoje em dia, tem sua explicação no

fato de estarem entregues a pessoas que não passaram por um desenvolvimento interior.⁷⁹

Não foi outra a causa do malogro do projeto da revista *Orpheu*, conduzido por Mário de Sá-Carneiro, desde a infância a sofrer seu processo específico de desintegração interior, como é sabido. E é nesse ponto que a obra de Almada Negreiros ganha significado social, pois em sua essência apresenta o drama do ser falhado, que necessita assenhorear-se das certezas de si para compreender a realidade circundante e com ela poder interagir. Porém, a obra de Almada não fica apenas na constatação do quadro de angústia do homem fragmentado, pois nela se delineia um “roteiro de autognose” cujo objetivo último é o alcance do equilíbrio humano. Com isso, na literatura e nas artes plásticas Almada se inscreve ao lado de “Delacroix, Coubert, Degas, Cézane, Matisse, Picasso, Moore, no sentido de terem sido artistas que gradualmente redimiram a arte de sua esterilidade acadêmica e fizeram dela, mais uma vez, uma expressão da crescente apreensão da realidade pelo homem”.⁸⁰

Desse modo, Almada compreendeu e praticou integralmente a arte, pois teve “concentração incansável na unidade formal, na vitalidade estilística, com o objetivo de servir a arte à consciência evolutiva da humanidade, no esforço total de estabelecer um mundo humano em meio a um universo indiferente”,⁸¹ conforme a função do artista vislumbrada por Herbert Head nestas linhas.

⁷⁹ MUMFORD, 1955, p. 477.

⁸⁰ READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967, p. 190.

⁸¹ READ, 1967, p. 190-191.

Para compreendermos o “roteiro” indicado por Almada Negreiros na totalidade de sua obra, preciso era tecer inicialmente algumas considerações que envolvem o homem e seus semelhantes durante o processo de conhecimento. Nunca é demais insistir: esse envolvimento deve ser plural, porque

[...] viver é para o homem, ao mesmo tempo *estar no mundo e conviver*: são duas maneiras irredutíveis e inseparáveis da dimensão humana essencial do *ser com*. Em outros termos, o mundo do homem é duplo e a essa duplicidade corresponde sua íntima constituição ontológica. Se a circunstância por um lado é ‘natureza’, por outro é sociedade.⁸²

O conhecimento de si e da realidade se desenvolve principalmente no seio das interações humanas, nas quais percebemos a “existência de duas pessoas, cada uma um si mesmo (*self*) para ela mesma, cada uma um outro para a outra, *juntas*, em relação”⁸³. Ao descrevermos uma pessoa com a fidelidade máxima possível, é imprescindível falarmos de suas relações com os outros. Os outros não se ausentam nunca. Mesmo quando nos referirmos a um só indivíduo, é preciso ter sempre em mente que cada homem age tendo em vista os demais e deles sofre a ação. Exemplo dessa formulação teórica pode ser encontrado numa peça de Almada, *23, 2º andar* (1912), na fala de Mário, um dos personagens, dirigida a Camélia com quem contracenava: “[...] não somos nós dois só neste mundo. Os outros, os outros, passam entre nós dois. Havemos de ter todo o cuidado com os outros” (OC, p. 421). Segundo essa perspectiva, portanto, não vivemos em isolamento, pois

⁸² MARÍAS, 1960, p. 206.

⁸³ LAING; PHILLIPSON; LEE, 1966, p. 14-15.

A pessoa a quem descrevemos e sobre quem teorizamos *não é o único agente do seu “mundo”*. De que modo sente e age em relação a ela, de que modo ela os sente sentindo em relação aos outros, de que modo eles sentem e agem a ela, de que modo eles a sentem sentindo a eles são os diferentes aspectos da “situação”, todos necessários para se compreender a participação de uma pessoa.⁸⁴

Por meio dessa reciprocidade de ações o homem forma seu campo de experiência, o qual é constituído das “visões diretas” (a do *ego* e a do *alter*) e também de “metaperspectivas” (minha visão da visão que o Outro tem de mim).⁸⁵ É preciso ter sempre em mente que “eu, tu, ele nós, vós, eles, todos somos o homem” (OC, p. 519). A síntese dessa constituição vai dar na autoidentidade.

⁸⁴ LAING, Ronald D. *O eu e os outros*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 78.

⁸⁵ LAING; PHILLIPSON; LEE, 1966, p. 12.

3

INTRASSUBJETIVIDADE E INTERSUBJETIVIDADE: AS VIAS DO CONHECIMENTO

O conhecimento sensível é comum a todos; também é fácil e nada tem de filosófico.

Aristóteles

A intrassubjetividade e a intersubjetividade são os dois processos que servem de vias de conhecimento ao indivíduo a caminho da autognose. Assim, situam-se na base da relação que o eu estabelece com os outros de si e com os Outros no intercurso social.

Na obra de Almada ambos os processos são visíveis quando o autor ressalta a importância da interação entre indivíduo e coletividade. Por meio desses dois processos, Antunes, protagonista do romance *Nome de guerra*, alcança sua autonomia como indivíduo.

3.1 Quem traça o roteiro?

Antes de adentrarmos nas questões do “roteiro de autognose” existente na obra de Almada Negreiros, é imprescindível tocar no problema da autoria, ou melhor, da voz que traça esse roteiro. E de que modo ele vem à tona nessa obra tão extensa? A nosso ver, como resultado do processo de *transbordamento*, ou seja, da transposição da leitura do mundo, de tudo aquilo internalizado pelo escritor através de seus sentidos e que “lhe escorregou do corpo pela mão para o papel” (OC, p. 189). Esse

processo está metaforizado numa velha história escolhida por Almada para iniciar o ensaio intitulado “O desenho”, cujas linhas tratam da importância de se obter a autoridade pessoal. A história fala dos frades de um mosteiro que resolveram adornar as paredes do refeitório e chamaram um pintor para realizar a tarefa. Depois de preparar tintas, pincéis, escada, o pintor desapareceu. Os frades deixaram tudo do mesmo modo como ele tinha disposto; durante um ano alguns religiosos viram o pintor em lugares bem distintos. Uma vez a contemplar paisagens; certo dia, numa feira; doutra feita à beira-mar; foi visto também vagando em dada noite de lua e, por fim, no campo, em meio às árvores de uma estrada. Vamos ao próprio texto para sentirmos a emoção que há no relato do retorno do pintor ao mosteiro, justamente quando se dá o processo de *transbordamento* do artista:

Passado um ano, os frades tornaram a ver o pintor no mosteiro. Aproximou-se da escada, das tintas e dos pincéis como se os tivesse deixado na véspera. E começou a pintar as paredes do refeitório. Enquanto pintava não falava com ninguém. E os frades começaram a ver que ele ia reproduzindo os lugares onde cada um deles o tinha visto. A feira, o mar, a noite, a lua, as pessoas, o campo, as árvores, o sol, tudo nascia nas paredes do refeitório pela arte do pintor que durante um ano andou procurando o assunto para as suas cores (OC, p. 748).

Terminada a história, Almada pede-nos não seja esquecido o detalhe do pintor ter andado um ano “a ver”, e isso, segundo ele, interessa mais do que as pinturas aplicadas nas paredes, pois

só passado o ano simbólico, o pintor foi pintor, porque além das tintas e pincéis, ele tinha também o que é principal na pintura, na arte, na ciência e em toda e qualquer posição social do homem: a autoridade pessoal. [...] interessa mais do que a própria arte que fica nas pinturas: o caminho do pintor, desde as paredes nuas do refeitório até à pintura dos frescos, ou seja, até que as suas cores deixaram de ser tintas e passaram a ser a sua autoridade pessoal. [...] O desenho não é, como pode julgar-se, simplesmente um conjunto de linhas ou traços, um gráfico representando qualquer coisa existente. O desenho é o nosso entendimento a fixar o instante (OC, p. 748-749).

Portanto, o desenho, e assim a arte, é a captação ou interiorização do mundo, da realidade exteriorizada nas diversas formas expressivas às quais o artista empresta poeticidade de modo próprio, isto é, com autoridade pessoal. Destarte, Almada nos faz entender também não haver palavra nem discurso artístico que não seja comprometido, pois todo ele carrega o traço ideológico interiorizado pelo autor.

Na obra literária de Almada, essa concretização da essência do mundo se faz às vezes sob registro poético ingênuo, embora eivado de teor filosófico (“A Invenção do dia claro”, “Menino d’olhos de gigante”); noutras, de maneira mordaz, irônica, frenética e mesmo irada (“Cena do ódio”, “Manifesto anti-Dantas”). São essas as formas de linguagem encontráveis não só nos poemas, nas peças e no romance, mas também nos escritos ensaísticos e na prosa doutrinária, sendo que a mais constante é a linguagem poética e filosófica comum a todos os textos de sua produção. Porém, o mais importante para o momento é o fato de todos eles, independentemente de gênero

ou linguagem, abordarem a temática do homem em busca da compreensão de si mesmo para atingir a inteireza, a unidade.

Vem daí a necessidade de esclarecer a origem dessa fala. Que voz se dirige ao leitor nos diversos textos? A unidade das ideias expostas nos ensaios, na ficção e na poesia constitui até certo ponto o aprofundamento de um *tópos* a ser enfatizado; nesse sentido, basta recuar um pouco no tempo e lembrar a confusão de gêneros dos românticos, bastando lembrar dos fragmentos de Novalis, Schlegel e Schiller que, independentemente de serem aforismo, filosofia ou poesia, expressam a própria visão de mundo dos autores.

Na literatura de Almada dá-se o mesmo processo de escrita, pois não houve de sua parte preocupação em distinguir qual seria o gênero apropriado para expor a visão de mundo dada em obras, ou repensar problemas da modernidade como a perda da identidade e do sentimento de nacionalidade. É de notar o constante inquietar-se do cidadão Almada Negreiros com o fato de Portugal não estar na mesma linha de desenvolvimento do restante da Europa. Enfim, prendiam-lhe a atenção os problemas do homem, do artista, das inovações estéticas em delineamento no período do rebuliço pelo qual passava a Europa por conta da Primeira Guerra; das mudanças de valores em todos os níveis da vida humana e da sociedade no momento histórico que partilhava. Isso importava evidentemente num todo internalizado pelo autor, logo transformado em obra, melhor dizendo, “em ação, processo, Ultimatum”, como bem analisou Ernesto de Sousa.⁸⁶ Tudo isso é Almada em unidade e coerência de ideias, independentemente do gê-

⁸⁶ SOUSA, Ernesto de. Chegar depois de todos com Almada Negreiros. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa, n. 60, out. 1970, p.47.

nero escolhido e comprovadamente jamais alheado de sua circunstância. No ensaio “Poesia e criação”, Almada transcreve trecho de Emílio Estiu⁸⁷ no qual se apoia para as considerações posteriores feitas acerca da natureza da poesia e da criação. Ali lemos comentário esclarecedor referente ao impossível convívio dos poetas e pensadores com homens que se entregam à passividade. Vamos ao excerto:

Ao homem é-lhe impossível uma atitude passiva radical, já que a prepotência do ser o arrebatava do conformismo consigo mesmo, evitando que seja como as coisas são. Por necessidade está destinado ao desocultamento ontológico. Os poetas e os pensadores são os assinalados pelo signo da insatisfação: não se resignam a ficar dentro do já desoculto, do familiar e do ordinário. Por isso constituem um perigo para os amantes da estabilidade e eles [...] não estão dispostos a conviver com semelhantes homens (OC, p. 1077).

Foi justamente o não alheamento de Almada diante dos problemas enfrentados pelo homem naquele começo de século que ditou a matéria de seus textos. Daí a qualidade artística de sua obra, desde quando esta é pautada numa atitude valorativa e “tem que ver diretamente com a coerência que, em relação a seu tempo e espaço históricos, bem como à consciência coletiva dominante, é própria da visão do mundo”⁸⁸ do poeta.

⁸⁷ Emílio Estiu é o tradutor para o castelhano da *Introdução à metafísica*, de Martin Heidegger, em cuja obra lê-se o primeiro canto do coro de *Antígona* de Sófocles e sobre o qual o tradutor tece o comentário. Ambos os textos (o de Sófocles e o do tradutor) são citados por Almada e lhe servem de base para argumentação posterior no referido ensaio.

⁸⁸ REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*: introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 1997, p. 85.

Porém, a perspectiva de Almada não foi a da fragmentação em si mesma. O drama da cisão lido na obra de Almada Negreiros não é pessoal; é o de seus semelhantes, o dos homens de seu tempo. E não foge da fragmentação estética tão constante no Modernismo português, sendo possível comprovar o afirmado, principalmente em obras como *A Invenção do dia claro*, livro estruturado basicamente a partir de fragmentos de prosa poética, e a *Engomadeira*, conto que paga tributo ao Cubismo e ao Interseccionismo, movimentos plásticos nos quais prepondera o interesse pelo fragmento.

Almada percebia o homem cindido, distante da totalidade, desprovido da possibilidade de interiorização, mas desejava vê-lo unificado, decorrendo daí inúmeras passagens de sua obra onde há insistência no desejo fáustico, e ao mesmo tempo órfico, de alcançar a totalidade e a unidade, como nos seguintes versos:

O meu corpo de menino
'tava todo atarantado,
quanto via tudo queria
e não sabia escolher.
Com tanta riqueza à roda
tinha vergonha de dizer
que não sabia escolher
senão a riqueza toda.

[...]

Eu não qu'ria só pedaços,
só pedaços não me serve,
faz-me pena um pedaço
um pedaço não é tudo;
então, punha-me a pensar:

parece, sem m'enganar,
todos os pedaços juntos,
sem faltar um só pedaço,
fazem justamente tudo.

(OC, p. 162-163)

Este é o significado da igualdade almadiana: “ $1 + 1 = 1$ ”, seguida e reiterada ao longo de toda a obra deste autor, fórmula aplicável ao homem e à mulher, ao indivíduo e à coletividade, mas antes de tudo ao homem consigo mesmo, pois a unidade individual, moral e física é o primeiro estágio a ser alcançado no processo de conhecimento, sendo esta a primeira das duas idades da educação do artista estabelecidas por Almada (OC, p. 803).

Outros autores do grupo de Orpheu puseram em suas obras a crise do ser fragmentado e decadente. Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, nunca conseguiu uma solução para si mesmo na vida. Nos poemas por ele deixados encontramos o drama de um indivíduo atormentado por não conseguir exteriorizar um outro *eu* nele existente, enquanto possibilidade; um oposto ideal ao homem Sá-Carneiro, e com que sonhou em sua curta e dorida existência. Tal conflito gera em Sá-Carneiro “a recusa do real”, segundo expressão de Roberto Pontes, causando-lhe “confusão formada em seu espírito atormentado que o impede de distinguir entre aquilo que é e o que parece ser. A visão duplicada, ou melhor, dúplice, não o deixa discernir entre ‘o real e o seu duplo’”.⁸⁹ Diante desse quadro, quando o *real* se converte em doloroso peso intensificado a cada dia pelo fato de Sá-Carneiro “ser um desejando ser outro”, conclui o autor antes citado: “Dá

⁸⁹ PONTES, Roberto. *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1998, p. 76.

para perceber o acento resignado de quem intuiu a insolubilidade da fragmentação ôntica”.⁹⁰

Em “Os pioneiros” (OC, p. 810), Almada se pronuncia sobre seu companheiro de Orpheu nos seguintes termos:

Mário de Sá-Carneiro, o grande animador, o entusiasmado sem limites do novo, seria ainda hoje o maior aliciador da mocidade para a Arte, se tivesse podido resistir à violência do seu próprio caso pessoal. (OC, p. 812)

Já Fernando Pessoa, enquanto autor, se deixou levar pelo esteticismo, viveu o quanto pôde sua obra. Por ocasião da morte do poeta de *Mensagem*, Almada escreveu em tom memorativo o texto “Fernando Pessoa o poeta português”, no qual, entre outras considerações, diz não ter conhecido

[...] exemplo igual ao de Fernando Pessoa: o do homem substituído pelo poeta! Esta sobreposição do poeta ao homem, outro que não Fernando Pessoa poderia tê-la feito mal. Mas ele tinha posto efetivamente toda a sua vida na Poesia; ele é exatamente o poeta dos seus versos. A esta cedência do homem ao poeta, chamem-lhe renúncia, convento, mofina, clausura, segredo de resistir, chamem-lhe o que quiserem, mas Fernando Pessoa fê-lo bem, com inteireza, com altura e com as suas próprias posses. E até que um dia de 1935 o poeta foi pessoalmente enterrar o corpo que o acompanhou toda a vida. Ficou só o poeta, [...] o único poeta que não viu as suas próprias aventuras naturais do homem (OC, p. 886-887).

⁹⁰ PONTES, 1998, p. 76.

Pessoa viveu ficcionalmente. A inteireza à qual Almada se refere foi a de Pessoa ter-se lançado totalmente na aventura da alteridade. Contudo, o *outro* vivido por Pessoa não foi exterior a ele. Ter-se assumido enquanto poeta e viver a multiplicidade heteronímica não chegou a resolver o problema de sua fragmentação interior, pois não conseguiu a unidade entre as várias possibilidades de ser, achando por certo a saída para um fim trágico como foi o de Sá-Carneiro. Assim, afirma Jorge de Sena:

Sá-Carneiro suicidou-se da sua divisão da personalidade e Fernando Pessoa triunfalmente se libertou através dos heterônimos. Quer dizer, um matou-se por se ter dividido em dois, o outro salvou-se porque se dividiu em muitos.

É ainda Jorge de Sena quem ressalva que Fernando Pessoa só não teve o mesmo fim sinistro, “precisamente porque Sá-Carneiro se suicidou. [...] Sá-Carneiro foi o Werther de Fernando Pessoa”.⁹¹

Em Almada, ao contrário, encontramos a ênfase na unidade. E seja na poesia ou no ensaio, o tema é o do necessário alcance da personalidade, da busca do próprio, fazendo uso aqui do termo almadiano. Segundo Almada, o homem e o artista devem ir ao encontro da autoridade pessoal na arte e na vida, porque não podemos nos encontrar no pertinente ao alheio. A propósito, vejamos uma passagem de “A cena do ódio”, trabalho de 1915:

⁹¹ SENA, Jorge de. Almada Negreiros poeta. In: NEGREIROS, Almada. *Obras completas*: vol. I: Poesia. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 11-12.

Ladram-me a vida por vivê-La
e só Me deram Uma!
Hão-de lati-La por sina!
Agora quero vivê-La!
Hei-de Poeta cantá-La em Gala sonora e dina
Hei-de glória desanuviá-La
Hei-de guindaste içá-La Esfinge
da Vala pedestre onde Me querem rir!
Hei-de trovão-clarim levá-La Luz
às Almas-Noites do Jardim da Lágrimas!
(OC, p. 85)

O trecho do poema enaltece o valor da luta de indivíduo pela conquista de vida própria. Isso pode ser observado no emprego de maiúsculas em todos os pronomes referentes à vida e ainda no tom camoniano do quinto verso, encerrado, inclusive, com o arcaísmo “dina”. Se no famoso épico Camões deseja cantar os feitos de seu povo e para tanto pede às Tágides um som alto e sublimado, um estilo grandiloquo e corrente, uma fúria grande e sonora,⁹² encontramos em Almada equivalente ânsia, entretanto para cantar a vida, a única que lhe foi dada. E o canto do poeta do século XX será também ostentativo, sonoro, digno, em fúria de “Trovão-clarim”, para conduzi-lo, enquanto “Luz”, aos faltos de vida e, portanto, aos mergulhados em trevas, eufemisticamente designados nos versos citados como “Almas-Noites”.

Entretanto, a grande vitória não é somente alcançar a vida, mas a inteireza. Esta, a meta do roteiro de autognose por nós identificada na obra almadiana, a ser lida adiante, ainda no mesmo poema, nos seguintes versos: “Serei Vitória um dia/ – Hegemonia de Mim!” (OC, p. 87).

⁹² CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, p. 9-10.

E de onde surge essa experiência de totalidade aconselhada pedagogicamente nos textos de Almada Negreiros? Do português que afirma prezar sua profissão de poeta e, aos 22 anos, fortes de saúde e inteligência, se diz resultado consciente da própria experiência:

[...] a experiência do que nasceu completo e aproveitou todas as vantagens dos atavismos. A experiência e a precocidade do meu organismo transbordante. A experiência daquele que tem vivido toda a intensidade de todos os instantes da sua própria vida. A experiência daquele que assistindo ao desenrolar sensacional da própria personalidade deduz a apoteose do homem completo. Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade [...]. (OC, p. 649)

Nesse autorretrato é possível reconhecer o Almada autor do *Ultimatum*? Há quem responda negativamente, pois naquele manifesto tudo não passaria de blague. Nesse caso, tornam-se oportunas palavras escritas por um seu companheiro de *Orpheu* a respeito da personalidade precocemente consolidada no autor de *Nome de guerra*. Tomemos de empréstimo as considerações de Fernando Pessoa:

José de Almada Negreiros é mais espontâneo e rápido, mas nem por isso deixa de ser um homem de gênio. Ele é mais novo do que os outros, não só em idade como também em espontaneidade e efervescência. Possui uma personalidade muito distinta – para admirar é que a tivesse adquirido tão cedo.⁹³

⁹³ PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Edições Ática, 1966, p. 149. O texto original foi escrito em inglês (1916) e teve primeira edição em 1952, por José Augusto França na antologia de inéditos *Tricórnio*, por ele organizada. A tradução é de Tomás Kim.

A personalidade, no ser humano, é o último estágio do crescimento e do conhecimento a ser alcançado, pois “ela é a forma mais complexa e elevada da consciência, resultante de construção e organização progressivas”.⁹⁴ A personalidade só é conquistada no devido tempo. Anterior a ela é a autoridade pessoal, caminho que nos leva até àquela (OC, p. 749). Entretanto, singularmente, Almada a adquiriu muito cedo.

Tendo sido o jovem poeta um “experimentado na completude desde o nascimento”, procurou registrar em sua obra a crise do homem moderno enquanto oportunidade de recomeço, cumprindo intuitivamente aquilo que Lewis Mumford chamou de “o momento benigno da desintegração”.⁹⁵ Nesse ponto surge o seguinte impasse: tal realidade seria autobiográfica? Não sei. Quem sabe? Em análise acerca da ficção do eu em Almada escreve Celina Silva:

Ela é particularmente nítida na lírica, expressão prioritária e primordial do eu, nomeadamente em “A cena do ódio”, “A invenção do dia claro”, “As quatro manhãs”, “Rosa dos ventos”, “De 1 a 65”, “Contos pequenínimos”, “Presença”, “As cinco canções mágicas”. Estes poemas dão corpo a uma autêntica autobiografia poética que é também uma auto-história literária.⁹⁶

Páginas adiante, a mesma ensaísta nomeia um subcapítulo com dois títulos de fragmentos líricos almadianos. Um deles,

⁹⁴ CUVILLIER, A. *Manual de filosofia*. 3. ed. Porto: Educação Nacional, [194_], p. 421.

⁹⁵ MUMFORD, 1955, p. 445.

⁹⁶ SILVA, Celina. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Porto: Fundação Engenheiro Antônio de Almeida, 1994, p. 76.

“1ª manhã”, vem acompanhado da seguinte nota: “formulação retirada do poema autobiográfico ‘As quatro manhãs’”.⁹⁷

Em considerações críticas acerca de *Nome de guerra*, José-Augusto França observa haver diferenças de mentalidade entre este e alguns romances produzidos por autores presentistas, encontrando ainda comparação válida para o romance de Almada com *A confissão de Lúcio*, de Sá-Carneiro, ao tecer as considerações a seguir:

A confissão de Lúcio de Sá-Carneiro foi publicado doze anos antes de *Nome de Guerra* ter sido escrito; um precede o movimento de *Orpheu* e anuncia-o no seu esteticismo desastrado; o outro vem depois e marca o termo do teor esteticista do seu sistema. Nem um nem outro, afinal, são obras de ficção. O *Orpheu* não dava ficção – era, ele próprio, ficção... *A confissão de Lúcio* é muito a do poeta Sá-Carneiro, e a sageza do protagonista de Almada é totalmente a dele próprio, adquirida assim também, à luz das estrelas. Autobiográficos, um refere-se à dolorosa experiência do autor e o outro à sua sabedoria; aquele tem muito que ver com os outros que rodeiam o seu herói, até à eliminação dele; este só com ele próprio, por progressiva eliminação dos outros.⁹⁸

Diante de tais proposições, e tendo em vista ser a obra em análise um exemplo do que podemos chamar “escrita de si”,⁹⁹ diríamos que a pessoa e a poesia, no caso de Almada, ex-

⁹⁷ SILVA, 1994, p. 97.

⁹⁸ FRANÇA, José-Augusto. *Almada Negreiros, o português sem mestre*. Lisboa: Bertrand, 1974, p. 292.

⁹⁹ Tomamos de empréstimo a expressão de Michel Foucault, “escrita de si”, empregada no livro *O que é um autor* (Almada: Vega/Passagens, 1992), que parece convergir para a expressão de Camões ao qualificar seus versos como “de experiência feitos”.

plicam-se uma pela outra não havendo entre elas solução de continuidade.¹⁰⁰

De fato, não negamos nem afirmamos o teor autobiográfico da escrita almadiana. Preferimos observar que na obra em estudo há uma realidade outra instaurada pela linguagem e pelas repetições reiterativas num mesmo texto ou não, assim como nos vários gêneros.

Jorge de Sena foi quem melhor e longamente definiu o processo de criação dessa realidade outra do discurso almadiano, durante conferência a que Almada se fez presente, quando manifestou muita emoção e euforia¹⁰¹ ante o que escutava. Analisando a repetição como recurso típico da linguagem do autor, diz Jorge de Sena:

É como se começasse a descobrir-se que a linguagem só descobre por aproximações sucessivas. A linguagem dá uma nova versão, procura uma nova versão, acrescenta uma nova versão como se a mesma coisa só pudesse ser apreendida totalmente se for dita de diversos ângulos dela ser dita. Nunca é exatamente a mesma coisa que fica dita, é sempre um pouco mais, que só pode ser dito com as variações sucessivas que permitem o cerco à realidade. [...] corta-lhe todas as portas por onde a realidade pode fugir, fecha daqui, com outra comparação daqui, com outra dali, [...] e a realidade fica fechada no meio, porque a realidade não pode ser dita, aquilo que nós dizemos literariamente é a criação doutra realidade.¹⁰²

¹⁰⁰ Fazemos nossas e aplicamos a Almada Negreiros as palavras de Maria Armada Passos referentes à Sophia de Mello Breyner. “O poeta por trás da poesia”. *Jornal de Letras*. Linda-a-Velha, ano 19, n. 749, jun. 1999, p. 6.

¹⁰¹ O testemunho é de Mécia de Sena e consta na nota que justifica o texto de apresentação de Jorge de Sena ao volume de poemas da *Obra completa* de Almada Negreiros, publicada pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1985, p. 9.

¹⁰² SENA, 1985, p. 17.

Para o conferencista, o recurso usado por Almada foi “uma descoberta deste século” por tratar-se de uma linguagem nova, de raiz estilística diversa, semelhante ao estilo de Marcel Proust, mais precisamente, o da “aproximação sucessiva”.¹⁰³

Após analisar alguns trechos de *d'A invenção do dia claro*, demonstrando a opção por uma linguagem coloquial e familiar, o poeta e crítico chama a atenção para a existência de outra realidade, a da criação poética, em passagens como esta: “Ata as tuas mãos às minhas’ e não, prende as tuas mãos nas minhas”.¹⁰⁴ O crítico chega à conclusão de que a linguagem do autor se inscreve no plano da criação expressionista, pois “não é a expressão realística o que importa, a linguagem cria a sua própria realidade”.¹⁰⁵

Estando no plano expressionista, como afirma Jorge de Sena, a escrita de Almada reflete exatamente o modo de criação já apontado, proveniente do *transbordamento*, cuja gênese está na sensibilidade do artista ao captar a realidade, depois processada pela emoção na interioridade do eu-poético:

Quer dizer, a verdade das coisas depende precisamente da emoção, depende precisamente da ternura, o que é exatamente a raiz da criação expressionista. O expressionismo depende precisamente não da impressão exterior mas da criação transposta do interior, portanto, da emoção que rege o momento da criação, o momento em que a Mãe, ou seja, a Poesia, se quiserem, ou seja a Vida, ou seja a Liberdade, seja o que quiserem, passa com ternura a mão na cabeça do Poeta.¹⁰⁶

¹⁰³ Ibid., p. 17.

¹⁰⁴ Ibid., p. 18.

¹⁰⁵ Ibid., p. 18-19.

¹⁰⁶ SENA, 1985, p. 20.

Essa realidade instaurada pela linguagem *performática*¹⁰⁷ é vivida não apenas por Almada, mas por todos os “eus” cabíveis na sua representação verbal, tal qual ele definiu em *A Invenção do dia claro*.¹⁰⁸ E dizemos representação, dada a teatralidade predominante em Almada, não só no plano da palavra e do texto, mas também no das ações desenvolvidas culturalmente, e na maneira própria de manifestar-se em público.

O movimento e a dramaticidade latentes em Almada Negreiros têm um cariz Barroco no qual há eloquente imagem do mundo numa concepção dramática. Quanto a essa maneira de ver a realidade, Peter Skrine cita ideia original extraída da fala de um personagem da comédia *Como gostais*, de William Shakespeare: “All the world’s a stage” (“O mundo é um palco”). A mesma visão temos no grande comediógrafo espanhol Calderón de La Barca, que intitula sua célebre obra-prima de *El gran teatro del mundo*.¹⁰⁹ Portanto, é evidente o caráter *residual*, e não intertextual, da proposta dramática de Almada, dado que a *residualidade* ocorre no plano da mentalidade e não do texto.

No âmbito da palavra, conclui Jorge de Sena:

[...] há toda como uma *mise-en-scène* das frases no sucederem-se umas às outras. As frases surgem como rubricas de teatro sucessivamente, que nos dão preci-

¹⁰⁷ O conceito de linguagem performática provém da terminologia de J. L. Austin, consistindo naquela que pelo emprego de certos verbos, os performativos, implicam a descrição da ação de quem os utiliza, configurando ao mesmo tempo a própria ação. São atos cuja existência só se faz possível na linguagem, portanto, vindo a existir apenas por meio da palavra. Foi o que dissemos sobre uma realidade outra instaurada pela linguagem.

¹⁰⁸ Eis a definição de Almada para o eu: “Quando digo Eu não me refiro apenas a mim, mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa” (OC, p. 183).

¹⁰⁹ SKRINE, 1987, p. 4-7.

samente a transformação e a transposição que há entre a realidade em si e a criação de uma nova realidade que a criação estética é.¹¹⁰

Na palavra-ação está implicado o estilo performático cultivado pelo artista múltiplo, desde que o “performativo con-signa uma combinatória onde mutuamente se engendram, em ato e atuação, sujeito e linguagem, cuja manifestação momentânea e postura interventiva constituem a marca da produção de Almada”.¹¹¹ A teatralidade, porém, não é própria somente do autor em questão.

Em Sá-Carneiro pode-se captar o teatral tanto na idealidade vivida pelo poeta em drama quanto nos poemas. Ele foi o “Lord de outras vidas” e, como tal, concebeu e representou seu ato derradeiro, preparando-o cenicamente, nos mínimos detalhes: *smoking*, champanhe francês e público.

Numa carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa explica sua heteronímia pela via dramática. Após afirmar que no momento da concepção heteronímica já não tinha personalidade, diz o poeta missivista ao amigo:

[...] quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha. Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em atos e ação, dramas em almas.¹¹²

¹¹⁰ SENA, 1985, p. 26.

¹¹¹ SILVA, 1994, p. 16.

¹¹² PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, p. 92.

A heteronímia de Fernando Pessoa é uma demonstração dramática dessa ausência do ser nele constatável. Nos “outros” por ele fabulados encontra-se “a voz anônima que os inventou ou se inventou neles para suportar a sua vida real, o quotidiano atroz”. “O poeta da depressão” em sua “dolorosa realidade de amante da morte, de herói da impossibilidade de amar”¹¹³ teve nesse sentido a companhia de Sá-Carneiro, cujo desespero deveu-se ao fato de ter sido um inadaptação à vida e à sua condição existencial.¹¹⁴ Uma das causas da impossibilidade de ser do poeta de “Quase”, sabemos, está relacionada à sua incapacidade para estabelecer relações de amor e até de amizade, de estabelecer laços afetivos profundos com quem quer que fosse. “Sá-Carneiro julgou-se um predestinado para as grandes coisas, mas o choque com a realidade desorientou-o”.¹¹⁵ Esse conflito salta evidente no poema “Como não possuo”, análogo a outro de Fernando Pessoa cujo *incipit* é “Outros terão”, sem dúvida, “súmula muito bela, embora patética, desta disposição de espírito, simultaneamente idealista e desiludida”.¹¹⁶ Nem é preciso dizer, Pessoa sentia a mesma incapacidade de Sá-Carneiro quanto às relações de amizade e de amor.

Já Almada não representou a vida pela perspectiva desse conflito. O eu a nos falar em sua obra diz saber exatamente o que quer e faz. Além disso, sabe-se parte integrante do século no qual vive, sendo ainda capaz de situar-se histórica, social e culturalmente. Nele há um forte sopro de integração e solidarismo humano:

¹¹³ LOURENÇO, Eduardo. *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1986, p. 14-20.

¹¹⁴ QUADROS, Antônio. *O primeiro modernismo português*. Mem Martins: Europa-América, 1989, p. 170.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹¹⁶ QUADROS, 1989, p. 173.

Incapaz de não amar a todos
um por um
que todos são meus e me pertencem
e por isso mesmo não lhes perdôo a falta de amor!
[...]
Falta-lhes a eles terem, como eu, a correr-lhes pelas veias todos [os sangues da terra.
A lei é clara: ninguém ama senão os seus.
E os meus são todos os sangues da terra
[...]
Não pertenço a nenhum sangue de raça
sou da raça de todos os sangues,
o meu amor não tem condições que excluam criaturas
não é amor natural
é amor buscado por boas mãos
através de tempos desiguais e de estilos que se contradizem
com os olhos no futuro melhor
e a esperança convicta de que se ainda hoje não são todos
[como eu
é questão apenas de a humanidade viver outra vez
tanto como viveu até hoje [...]
(OC, p. 220-221)

Os versos transcritos dão bem o motivo da firme convicção contida nas seguintes palavras: “[...] eu não sou pessimista nem otimista, entre mim e a vida não há nenhum mal-entendido” (OC, p. 677). O poeta opta pelo caminho da alegria, por entender ser esse o valor mais sério da vida, consistente apenas em saber seguir a direção única (OC, p. 758) que encerra o próprio destino de homem e de poeta. Para tanto é

[...] indispensável conhecer nosso drama íntimo e comum a todas as personagens que vivem dentro de cada

um de Nós, para evitar que elas fiquem sem autor. O caráter individual é a harmonia entre essas diversas personagens que andam desencontradas dentro de Nós próprios; é indispensável que cada personagem, além de conhecida, seja respeitada pelo próprio, para que seja possível trazê-la completa e juntamente com as outras todas para a formação do conjunto original (OC, p. 456).

Fica claro, na perspectiva do autor, não ser bastante conhecer as várias faces do eu. O mais importante é buscar a unidade interior, a harmonização da interioridade do eu com os outros com os quais se confronta. É com indivíduos harmônicos e centrados que a realidade se faz possível: “[...] ela depende de nós, somos nós a realidade” (OC, p. 533). É, portanto, impossível querer fugir da realidade, como tentaram fazer por diversos meios alguns componentes de *Orpheu*,¹¹⁷ a exemplo de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Ângelo de Lima e Santa-Rita Pintor. Também não se deve temer a realidade, sendo hora de fazê-la ficar espantada com os Poetas (OC, p. 911).

A linguagem performática significou para Almada a libertação da subjetividade. O *Eu* nela expresso “representa o Homem em si mesmo, na aventura da sua própria consciência”.¹¹⁸ No *Eu* almadiano estão todos os cabíveis “dentro do jeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa” (OC, p.

¹¹⁷ PONTES, 2012, p. 52-87. Nas páginas indicadas, Roberto Pontes trata da influência do “peso do real”, que se reflete na obra de Sá-Carneiro, tendo antes tecido considerações a propósito do mesmo fato na produção escrita de seus companheiros geracionais. Segundo ele, quatro são as formas de fuga do real: a) o suicídio; b) a loucura; c) a cegueira voluntária; d) a percepção inútil. A formulação de Pontes se faz com base nos estudos do filósofo francês Clément Rosset, constantes no livro *O real e o seu duplo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1988.

¹¹⁸ SENA, 1985, p. 27-28.

183). Nisso reside o segredo de Almada, seu “mistério de ser, cuja morada é a própria linguagem”.¹¹⁹ Essa observação de Carlos d’Alge coincide com a conhecida fórmula heideggeriana “a linguagem é a casa do ser”,¹²⁰ a bem exprimir com extrema felicidade a dialética ser-linguagem. Nisso consistia também, segundo Jorge de Sena, o segredo da arte moderna que teria possibilitado a Almada criar “uma das maiores linguagens realmente de vanguarda e realmente modernas da nossa literatura neste século”.¹²¹

Na obra de Almada Negreiros, o sentido de todo esse processo está na procura da unidade entre o homem e a arte, a qual faz parte do desejo de totalidade, de entrega absoluta ao fazer artístico. Sendo esse o cometimento e a essência da vida de Almada, foi por e pela arte que viveu, sempre associando a atitude pessoal à do artista.

Em 1926 Almada afirmava:

[...] desde pequeno e especialmente desde que terminei o liceu tudo o que não fosse Arte não era comigo, era com os outros. O Comércio, a Ciência e todas essas coisas que também se escrevem começadas por maiúsculas eram-me interditas. A Arte não, a Arte era para mim (OC, 738).

Em 1965, ao escrever sobre *Orpheu*, faz uma declaração equivalente à anterior, demonstrando a conexão de seu ponto de vista, num intervalo de trinta e nove anos, nos dois escritos.

¹¹⁹ D’ALGE, Carlos. *A experiência futurista e a geração de Orpheu*. 2. ed. Fortaleza: EUFC, 1997, p. 126.

¹²⁰ HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 24.

¹²¹ SENA, op. cit., p. 28.

No segundo texto, afirma não ter nunca se apresentado “em público senão como pessoa de arte”. Assim sendo, sua pretensão é de que “na pessoa de arte não se separe a obra da sua coerência com a atitude humana que arte representa”, pois “a Arte é sobretudo atitude universal da pessoa humana” (OC, 1089).

Portanto, a partir de sua obra podemos inferir ser a linguagem um meio de desocultamento do *Ser*, não do autor em si, mas do humano em geral. Apenas sucede ocorrer pela mediação do poeta, porque este é o mais frágil dos homens (OC, 206). Para Almada, os poetas estão em primeiro lugar entre os demais artistas, pois eles

[...] têm o dom de descobrir os próprios fundamentos da vida, e ainda antes mesmo que a vida tenha podido assentar na realidade. Não é eventualmente hoje e neste lugar que eu ponho a Poesia primeiro do que a Arte. A Poesia, livre de toda e qualquer arte, onde ainda ou já não se sinta a expressão da arte que a serviu, faz parte íntegra do recôndito mais puro da pessoa humana. A Arte é um estratagema para a Poesia (OC, 894).

Onde estaria então, Almada o autor de textos, após serem estes dados à luz? Haveria neles algum resquício pessoal do poeta? Como não encontrá-lo, se a arte, particularmente a poesia, é o meio pelo qual o homem pode dizer-se, e sem o qual não haverá jamais quem o diga? “Poesia é senão por onde é para cada um” (OC, 1077). Donde se infere a condição para a criação ser única, pessoal e intransmissível (OC, 1077).

Quanto ao caráter pessoal da obra de Almada, não difere daquele encontrável nos demais autores que chegam a artistas integrais, e fazem seu caso pessoal deixar “de ser imediatamente

te um assunto meramente individual para o ser também social, simultaneamente individual e social, resultado do seu mérito pessoal e na sociedade em que vive” (OC, 883). Para os que assim pensam, o pessoal se mescla ao social, desde a captação do poético até o momento em que se transforma em linguagem de arte. Depois, quando a obra é dada a público, não mais pertence ao próprio artista:

Sempre me aconteceu o mesmo: terminado o trabalho de uma obra, começara então a inteirar-me do que afinal havia ficado concluído. A obra que durante a feitura do seu trabalho me pareceu constantemente minha, chegada a final, logo me varria da memória a minha autoria, tornara-a mesmo inexistente, e deixara-me diante dela como diante de autor anônimo que me tivesse precedido. O que haveria então de meu durante o tempo empregado para a categoria ultimada na obra? O que haveria? Haveria precisamente o que significa no seu mais amplo sentido da palavra autor. E de meu? De meu, apenas o tempo preciso para finalizar a obra. A parte pessoal do autor conta sempre até ficar paga por outra obra ultimada. Isto é, a categoria da obra mede-se pela inexistência pessoal do autor. Obra é sinal. Sinal com particular, caduca, não é sinal. Sinal é para ato. Em ato é que vive o pessoal (OC, 613).

Na linguagem artística está o desocultamento do homem em si e da humanidade. É na obra que fica traçado para sempre o perfil do(s) homem(ns) (OC, 1078). Na de Almadã ficaram muitos perfis, caricaturas, autorretratos, literária e literalmente. Em cada escrito, desenho ou peça, tem-se uma tentativa do homem-artista de dizer-se ou fazer-se inteiro ao apresentar sua obra em qualquer gênero artístico exercitado.

Almada não fazia senão “cumprir o mundo da arte” (OC, 614) no qual viveu, estando sempre a serviço, como declarou nessa “Mensagem estética” e em inúmeros outros textos:

A razão de eu estar hoje aqui, ao lado dos meus companheiros de Arte, é muito simplesmente a de serviço de honra. Estou de minha parte servindo a causa, a única pela qual me tenho batido sempre e como português – a Arte (OC, 819).

Para Almada, não se especializar em nenhuma das artes não representava qualquer problema ao trabalho artístico. O essencial era nunca atuar fora do universo artístico, pois assim “como os cinco sentidos físicos são a aparência da Unidade individual humana, assim as determinadas várias artes são os sentidos da Unidade Arte” (OC, 614). O desdobramento de Almada em múltiplas linguagens de arte caracteriza o *transbordamento* como explosão artística plural e multiexpressiva de quem foi um verdadeiro militante da Arte. Cabe, entretanto, ressaltar que apesar desse desdobramento nos diversos gêneros, a obra de Almada se constitui num todo, a despeito do *puzzle* que, armado, se revela a nós, leitores, como roteiro conducente ao alcance de uma gnose. Isso prova que em meio às especializações do mundo moderno responsáveis por haver o homem perdido a noção de unidade, o poeta Almada não se afastara da imagem da totalidade própria do homem medieval, pois:

Se houve uma tendência que o homem medieval se esforçou por evitar, foi a de especializar-se em qualquer ramo determinado de atividade. Concebia todo o campo do conhecimento como um só, dominado pela lógica como chave da sabedoria. Não somente o

universo mas tudo era criado para um só fim: a felicidade do homem. O ideal predominante era a unidade na filosofia, na religião e no governo. A mesma paixão da unidade foi transportada para o domínio da arte.¹²²

Essa é uma das marcas de *residualidade* a permear o discurso/percurso artístico almadiano. Mas é também *resíduo* da “busca da *Gesamtkunstwerk* – do Santo Graal, que é a ‘forma de arte total’”, tendência universal do fim do século XIX,¹²³ em tudo análoga à procura da unidade das artes da época feudal; e no tocante a Almada, a busca constante da unidade, da direção única na vida e na arte.

A obra desse *Eu* que respira e se vê textual (OC, 225) promove e instiga uma constante busca da gnose do homem e do artista, cujo fito deve ser o alcance da unidade, assim como Almada fez, fundindo o reflexivo, o ficcional, o gnômico, o filosófico, o doutrinário, mas sempre perseguindo o mesmo *corpus* através da prática do diálogo transtextual, ou seja, nas relações manifestas ou secretas de uns textos com outros, especialmente através das intertextualidades, das paratextualidades e das hipertextualidades.

Almada foi artista vivendo em meio a circunstâncias sociais muito específicas e desse modo, através da pintura, da palavra e do gesto, criou uma realidade nem verdadeira nem falsa, mas possível, no dizer aristotélico. E é nessa realidade de mediação que sabemos haver caminho exequível para o encontro do homem consigo mesmo, de forma a ter-se o verdadeiro caminho da arte e também o entendimento com o mundo e com os outros.

¹²² BURNS, 1968, p. 385-386.

¹²³ EKSTEINS, 1993, p. 44.

A partir do elo estabelecido entre o caráter duplo da circunstância e as vias do conhecimento, vislumbramos dois caminhos no “roteiro de autognose” dados na obra de Almada Negreiros, a saber: a intrassubjetividade, ou seja, o momento em que o homem se compreende com a sua circunstância enquanto natureza, isto é, a sua constituição física, psíquica; e a intersubjetividade, que equivale à sua circunstância enquanto sociedade, ou seja, a que se relaciona com aquilo que o circunda. Tais vias na obra almadiana dizem respeito primeiramente ao homem; depois, à obra, à poética, ao Modernismo, elementos constitutivos da prática e da mundivivência artística de Almada Negreiros.

3.2 O Eu, o outro e os Outros

Nos dois processos do roteiro de conhecimento contidos na obra de Almada Negreiros, que são a *intrassubjetividade* e a *intersubjetividade*, consubstanciadores do conhecimento do Eu associado à compreensão do estar-no-mundo, são fundamentais as relações do eu com os outros de si, e com os Outros da sua exterioridade, aqueles com os quais esse ser plural interage na sociedade.

Tais processos são interligados e interdependentes, pois a formação da autoidentidade dos indivíduos é uma síntese da observação do sujeito feita de si mesmo, somada esta ao modo pelo qual cada indivíduo percebe como os outros o veem.¹²⁴ Portanto, a formação da autoidentidade pressupõe relações pessoais e interpessoais, sendo necessário reconhecer ao lado de alguns filósofos, psicólogos e sociólogos

¹²⁴ LAING; PHILLIPSON; LEE, 1966, p. 14.

[...] a importância do fato de que a vida social não é apenas constituída por uma multiplicidade de egos ou mim, senão também de você, ele, ela, nós e eles e [...] que a experiência do você, dele ou deles ou a do nós, certamente pode ser tão primordial e decisiva como a experiência do “eu”, senão mais. O fundamental aqui é compreender que eu não sou o único perceptor e agente em meu mundo. O mundo está povoado por outros também, e esses outros não são simples objetos no mundo; são centros de reorientação para o universo objetivo. Tampouco são simplesmente outros “eus”. Os outros são você, ele, ela, eles, etc. A presença desses outros tem um profundo efeito reacional sobre mim.¹²⁵

A interação com os outros é uma constante nos textos almadianos. Por meio dos outros Antunes, personagem principal de *Nome de guerra*, consegue aproximar-se da realidade do mundo e de si mesmo. Os outros não representam tão somente preocupação e se fazem presença constante na obra de Almada, havendo sempre mais alguém em seus textos além da pessoa que fala, seja de modo concreto, no caso das personagens das peças e novelas, seja hipoteticamente quando o eu-poético, ou o autor, no exercício crítico e ensaístico interpela ou invoca uma entidade plural (as grandes plateias, os leitores, o povo português), ou singular (quando se dirige a seu interlocutor numa polêmica), valendo-se da ironia e até do escárnio. Por fim, caso de maior força em seu texto é o da fala coletiva, o nós, manifestado através da expressão de um Eu ciente de “nunca ninguém pode valer isolado” (OC, 746), porque “os seres isolados não participam da vida. São seres [...] fora do conjunto. Longe de tudo. À parte da própria vida” (OC, 754).

¹²⁵ LAING; PHILLIPSON; LEE, 1966, p. 11.

Isolar qualquer ser do meio natural ao qual pertence equivale a tomar a direção proibida, na lógica de Almada uma representação da tragédia da unidade. Daí o seu voltar-se para as coisas do mundo exterior, o preocupar-se com os caminhos do homem e da nação. Os outros representam em sua obra a unidade em si mesma e a humanidade.

Na peça S.O.S., diz o Protagonista criado por Almada à Noiva com quem contracenava: “Somos todos iguais, todos. Estamos à espera da mesma coisa: viver!” (OC, 533). Dramaticamente expresso, tudo parece ser muito simples, mas viver não significa apenas ter chegado a este mundo, e essa é uma realidade comum a todos, pois “tu e eu não somos Ninguém e somos todos, enfim; sim, porque vocês todos sou eu, e Eu vocês todos, não sendo porém eu nenhum de vocês pela razão de não poder ser sempre Eu...” (OC, 692).

Ora, estamos diante do “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates, que para Almada não tinha o fim único da harmonia consigo mesmo. Alcançar a própria inteireza é passo fundamental para o homem ser capaz de junto a outros *inventar um dia claro* para a humanidade. Homem, povo e nação, todos, indistintamente em *direção única* (para criar a Pátria portuguesa do século XX), eis o projeto desse poeta e artista múltiplo.

A alteridade deve ser considerada, a princípio, como confronto entre *ego* e *alter*-. A distinção entre essas categorias se faz necessária e só se torna possível em termos de conhecimento e linguagem quando se tem uma identidade na diversidade. Sem que haja diversidade de coisas e pessoas não podemos chegar à consciência de haver igualmente identidade entre elas.

As preocupações iniciais com esse problema foram esboçadas por Feuerbach e desenvolvidas *a posteriori* pelos filó-

sofos Martin Buber, Max Scheler e Edmund Husserl, os quais, admitindo que o significado da categoria do *eu* apenas se complementa pela do *você*, incorporaram às suas análises filosóficas o tema da intersubjetividade. Além dos autores citados, ainda George Herbert, Cooley, Talcott Parsons e Heider refletem, respectivamente, acerca do “conceito de mim mediado pelo outro generalizado”, do “si mesmo espelhando-se”, das “relações entre o ego e o alter”, e de algumas “representações básicas para uma psicologia genuinamente interpessoal”.¹²⁶ Todos admitiram não ser a humanidade constituída apenas de inúmeros “eus”. Cada Outro (você, ele, elas) é distinto, é diverso. A existência do Outro influi e altera a minha identidade, pois o outro que sou para *ele* não é o mesmo outro que sou para *você* nem para *elas*. É justamente esse o sentido da seguinte passagem da peça *Deseja-se mulher*

Freguês – O teu nome?

Vampa – Já o ouviste.

F.– Esse, não. Outro.

V.– Tenho vários nomes.

F.– Basta-me um.

V.– O meu nome p’ra ti hás de pô-lo tu.

F.– Fata!

[...]

V.– E com esse nome como é que eu tenho de ser?

F.– Como tu és.

V.– Sou uma para cada pessoa.

F.– P’ra mim serás a minha.

(OC, 498 - 499)

¹²⁶ LAING; PHILLIPSON; LEE, 1966, p.11-12.

Esse diálogo nos dá ideia das variações possíveis de ocorrer a partir do nosso juízo sobre a pessoa que somos e do julgamento que pensamos fazem os outros de nós; e ainda outra situação: o que os outros esperam que sejamos, e vice-versa. Ao processarmos essas alterações elas se transformam em “metaidentidades multifacetadas” ou então o eu se metamorfoseia nas várias nuances desse outro que supomos ser para o Outro. Essas metaidentidades, alerta Laing, não podem ser consideradas secundárias em relação à autoidentidade,¹²⁷ porque alcançar a unidade, chegar ao próprio em meio a essa multiplicidade de interpretações não é tarefa fácil de ser assimilada. Requer longo caminho reflexivo até se chegar à reciclagem mais real e é próxima da nossa verdade ôntica. Porém, como observa Fernando Guimarães,

A fidelidade ao nosso ser, o encontro de cada um consigo próprio não significam, contudo, a imersão numa pura subjetividade. O *próprio* não é o subjetivo. Andar *metido consigo* é já uma maneira de meter qualquer coisa dentro de nós e conhecer até que ponto pode não ser a nossa própria unidade o seu peso, a sua verdade e as suas dimensões. Cada um é uma pessoa, mas pode ser também vários personagens. Ora, dois personagens são menos que uma pessoa. Por isso, duas pessoas tanto se inventam diferentes para serem a mesma (e daí o sentido deste diálogo: “Sou uma para cada pessoa”, diz ela. “Para mim serás a minha”, responde ele), como se pode confundir nessa diferença que representa, enfim, o mesmo nó de fios desiguais que serviu para as unir. Encontrar a diferença na uni-

¹²⁷ LAING; PHILLIPSON; LEE, 1966, p. 13.

dade sem a destruir, eis o destino que cada um deve exigir-se e exigir dos outros.¹²⁸

Através da obra de Almada é possível compreender a existência humana a tentar constituir sua unidade por meio de “uma miríade de superfícies refratoras”.¹²⁹ Isso equivale a dizer: “[...] ninguém age ou vive num vácuo”.¹³⁰ Viver é estar no mundo e conviver, assertiva equiparável à de Ortega, datada de 1914: “[...] eu sou eu e minha circunstância”.¹³¹ Essa afirmação merece ser complementada com outra passagem de autoria do mesmo pensador:

Se existo eu que penso, existe o mundo que penso. Portanto: a verdade fundamental é a coexistência de mim com o mundo. Existir é primordialmente coexistir – é ver eu alguma coisa que não sou eu, amar eu a outro ser, sofrer eu das coisas.¹³²

O filósofo ressalta sua discordância da crença dos idealistas segundo a qual havia uma dependência unilateral entre mundo e sujeito, pois não apenas o mundo depende do sujeito, mas nós também sofremos dependência dele e das coisas.

Tal concepção se torna fundamental para compreendermos a importância do Outro e do mundo rumo ao encontro da unidade tão propalado como indispensável para o ser humano, conforme lemos na obra de Almada. O excerto de Ortega a seguir é esclarecedor:

¹²⁸ GUIMARÃES, Fernando. Acerca da poesia de Almada Negreiros. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 60, out. 1970, p. 30.

¹²⁹ LAING; PHILLIPSON; LEE, 1966, p. 11.

¹³⁰ LAING, 1986, p. 78.

¹³¹ GASSET apud MARÍAS, 1960. p. 203.

¹³² GASSET, José Ortega y. *Que é filosofia?* Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1961, p. 220.

Nós não achamos fundamento algum indubitável a essa suposição de que ser só pode significar “ser suficiente”. Ao contrário, resulta que o único ser indubitável que achamos é a interdependência do eu e das coisas, as coisas são o que são para mim, e eu sou o que sofre das coisas – portanto, que o ser indubitável é, como se vê, não o suficiente, mas “o ser indigente”. Ser é necessitar um do outro.¹³³

Portanto, o homem se forma e vive a partir do conhecimento de si mesmo, dos outros indivíduos e das circunstâncias enformadoras da realidade. Desse processo interativo resulta a seguinte seriação: “[...] cada si mesmo (*self*) refrata as refrações das refrações dos outros das refrações de si mesmo das refrações dos outros...”¹³⁴

Tudo isso tem a ver com a teoria do conhecimento estabelecida pela filosofia. Aqui me refiro mais precisamente ao idealismo kantiano, quando propõe três termos necessários para fazer-se um juízo sobre a realidade. Daí Kant faz derivar, depois da formulação da teoria do conhecimento, as críticas do juízo, da razão pura e da razão prática.

O termo da referida teoria e primeiro elemento da trilogia kantiana a ser considerado é o sujeito cognoscente, a saber, o indivíduo detentor de subjetividade, de consciência. Através do sujeito cognoscente são expendidos juízos sobre as coisas, existentes ou não.

O segundo termo da trilogia é o objeto cognoscível, o real-objetivo, ou seja, o *physis*, do grego, natureza. Entende-se, portanto, dizer respeito esse termo ao mundo, a tudo quanto

¹³³ GASSET, 1961, p. 221.

¹³⁴ LAING, 1986, p. 11. Compreenda-se um jogo de espelhos que superpõe uma imagem sobre outra.

é natural: árvores, pássaros, pedras etc. Portanto, através do sujeito cognoscente é possível conhecermos realidades como as enumeradas, as transcendentais e os fenômenos psíquicos.

Assim, através da relação entre sujeito cognoscente e objeto cognoscível podemos ter duas formas de conhecimento: o das coisas físicas e o das abstrações.

Mas isso só é possível porque temos também um terceiro termo da trilogia, a relação, travada entre sujeito cognoscente e objeto cognoscível. A relação é o vínculo que a consciência estabelece com o mundo real a fim de proceder à adequação da coisa ao pensamento e vice-versa, simplesmente porque o vínculo desse conhecimento é dialético.

Por esse processo, concebe-se o conhecimento como uma sequência de percepções, noções, ideias e juízos, que na teoria kantiana termina por ser o juízo completo acerca das coisas.

De acordo com Laing, Phillipson e Lee, esse juízo pleno equivaleria ao momento no qual o indivíduo consegue realizar a síntese das inúmeras refrações que, num nível mais complexo e concreto, seria o alcance da autoidentidade.

Desse modo, atingimos o plano do conhecimento mais geral possível de ser obtido, segundo a teoria do conhecimento kantiano.

Retomando a questão da alteridade: devemos admitir a existência de um eu porque, se há um sujeito, este só pode ser concebido em relação ao Outro, a uma realidade concreta. Se existo na pessoa que sou, se me reconheço com identidade e de modo subjetivo, é porque faço imagem de mim mesmo. Afinal, tenho de mim uma visão reflexiva (*perspectiva direta*). Quando sei que a pessoa que sou difere da que está diante de mim, então construo o conceito de duas realidades distintas: o eu e o Outro. Porém, reconhecendo a existência do *ego* para o *alter-*, devemos levar em conta que a realidade que um representa para o outro

não é do “eu”, pois, para o próximo, eu sou o Outro. Ora, essa relação recíproca de existência entre duas pessoas (cada um, eu para si; cada uma, um Outro para outra) é fundamental para a sintetização de nossa autoidentidade. Desse jogo dialético decorre a série de refrações e interações geradora de comportamentos imprevisíveis no indivíduo, permitindo-lhe revelar prismas de sua identidade ainda não aflorados. Nesse momento surge a consciência do outro, que também existe na subjetividade de cada um.

Assim como me reconheço até certo ponto com identidade no indivíduo que sou, sempre me falta algo; esse algo faltante em todos nós é exatamente o outro de uma subjetividade imanente. No caso do Outro concreto, temos a possibilidade de construir o conceito em relação ao histórico, ao étnico, ao cultural, pois esse Outro não é o subjetivo, sendo perfeitamente perceptível, identificável, nada mais nada menos aquele em quem esbarramos culturalmente, permitindo-nos compor as nossas *metaperspectivas*.¹³⁵

A partir da suposição de que os outros me veem de várias maneiras, estou sempre agindo “à luz de atitudes, opiniões, necessidades etc., reais ou supostas, que o outro tem em relação a mim”.¹³⁶

Podemos então distinguir o eu do outro (com minúscula), ou seja, da parte faltante, quando alguém subjetiva; e ainda do Outro (com maiúscula), isto é, da referência a uma comunidade cultural existente – por exemplo, a dos indígenas norte-americanos, dos negros muçulmanos, dos árabes, dos franceses etc. – com raízes bem distintas da nossa, cuja identidade é distinta destas: a brasileira.

¹³⁵ Metaperspectiva é um termo utilizado por LAING; PHILLIPSON; LEE, 1966, já referido e conceituado à página 71 retro.

¹³⁶ LAING; PHILLIPSON; LEE, 1966, p. 12-13.

Desse modo, não adotamos uma perspectiva estreita de alteridade a ser entrevista somente do ponto de vista histórico. Convenhamos ser a questão da alteridade muito mais ampla, delineando-se em múltiplas direções. A visão que o eu tem do Outro é multifacetada e pode ser encarada de forma concreta, constituindo-se em Outro todo aquele que se distingue de mim, questão esta minudentemente estudada por Tzvetan Todorov¹³⁷ quando estuda o genocídio e o etnocídio levados a cabo durante a colonização dos povos latino-americanos.

Já o outro, encarado como entidade subjetiva, tem sido estudado pela psicanálise. Lacan fala claramente do *sujeito vazio* existente em cada indivíduo, hiato definidor de um eu sempre com algo a completar e a pressupor o outro.

Evidentemente, essa é uma concepção com apoio na base afetiva do ser humano, na carência do eu em relação a si próprio e também ao Outro extrínseco.

Essa parece ser a origem da ideia de completude, a qual, muitas vezes, o homem se dispõe a resolver apenas através do relacionamento afetivo; outras, por meio da autognose, quando se trata da compreensão de si mesmo e do preenchimento de lacunas que conduzem ao conhecimento de novas possibilidades de ser. Outras, ainda, recorrendo ao “silêncio, que é também ausência, e prevalece, não como nada, não como negação da vida, mas como uma vida alternativa”.¹³⁸

Bastante esclarecedor é o seguinte trecho de Laing no tocante à completude ou complementaridade:

¹³⁷ TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

¹³⁸ KARL, 1988, p. 65.

Uma mulher não pode ser mãe sem ter filho. Precisa de um filho que lhe dê a identidade materna. Um homem precisa de esposa para ser marido. Um amante sem amada é um pseudo-amante – tragédia ou comédia, segundo o ponto de vista. Todas as “identidades” exigem um outro – alguém em quem e através de cujo relacionamento a auto-identidade é efetivada. O outro, por intermédio de suas ações, pode impor ao “self” uma identidade indesejada. [...] Por complementaridade designo aquela função de relações pessoais pelas quais o outro se realiza ou completa o self. Uma pessoa pode complementar outra em diferentes sentidos. Esta função é biologicamente determinada em um nível e, no outro extremo, uma questão de opção altamente pessoal. [...] Fala-se de um gesto, uma ação, um sentimento, uma necessidade, um papel, uma identidade como complemento de um gesto, ação, sentimento, necessidade, papel ou identidade correspondente no outro.¹³⁹

Tudo isso só se faz possível através da convivência dos indivíduos com seus pares em sociedade, que é a amplitude maior da nossa circunstância, e porque o homem está sempre ligado aos outros, em companhia de alguém, ou mesmo na solidão. As duas situações dizem respeito e se referem aos outros.¹⁴⁰ Sobre o assunto, escreve Gilberto de Mello Kujawski ao fazer a síntese do pensamento orteguiano:

Com efeito a condição social nada tem de extrínseca ou de secundária na vida humana. O homem, para Ortega, está inatamente aberto para o outro, para o estranho, para quem não é ele. Antes mesmo de cair na

¹³⁹ LAING, 1986, p. 78-79.

¹⁴⁰ MARÍAS, 1960, p. 243.

conta de si, do próprio eu, o homem faz a experiência básica do outro; o que significa que o homem, goste ou não, é altruísta de nascença.¹⁴¹

Negar a si mesmo a convivência com os outros equivale a buscar a morte em vida, fato causador da sensação de angústia de Hécate, personagem padecente de solidão na versão almadiana de *O mito de Psiquê*. Seu estado anímico dava-lhe a impressão de terem parado todos os relógios quando, de fato, ela é que ficou inerte desde o desaparecimento de Eros. Numa de suas falas, diz ela às irmãs: “Ninguém me preveniu de que havia também esta morte de não passar o tempo em vida” (OC, 595).

A mesma ideia se repete noutra obra, o ensaio “Direção única”. Nele, após referir-se aos respectivos papéis da natureza e do homem, Almada arremata seu pensamento com a seguinte hipótese, cujo fecho contém uma intertextualidade por meio da alusão e, por que não dizer citação, extraída pelo autor, de seu ensaio escrito em 1932. A passagem referida é a seguinte:

Isto é como se houvesse dois mundos metidos um no outro e ocupando o mesmo espaço que um único: no primeiro mundo, o da natureza, o mundo é natural; e no segundo mundo, o da humanidade, a vida é social. E tanto no mundo natural como no social a vida é unânime, feita de todas as coisas e não sobeja nenhuma. E fora dessa unanimidade não há vida possível, não há senão, isolamento, solidão, pior do que a própria morte, a morte antes da morte, a morte em vida (OC, 757-758).

¹⁴¹ KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *Ortega y Gasset: a aventura da razão*. São Paulo: Moderna, 1994, p. 79.

É no contato com o mundo, e livre do subjetivismo exacerbado, que se abre para o *eu* a perspectiva de encontro com a realidade e a vida, a de cada um, “porque ‘minha vida’ não sou eu só, eu sujeito, porquanto viver é também mundo”.¹⁴²

Chegamos, portanto, ao ponto de confluência entre as duas proposições até aqui levantadas: “[...] a negação dos deuses externos não levou à negação do *ego*, mas à abertura das comportas do *ego*”; assim, portanto, é na vertigem do movimento moderno que o homem tentará atingir, através da liberdade e da expressão do *ego*, sua “inteireza individual”.¹⁴³ Almada, porém, pede para não esquecermos que essa curiosidade de si, tão comum ao homem moderno, começa “no primeiro dia do mundo, donde vem o seu sangue legítimo que atravessou todos os altos e baixos da História e que a memória de tudo isto está na tradição oral através de parábolas e de lendas” (OC, 1021).

Basta lembrar o modo pelo qual o homem enfrentou grave processo de desarticulação de sua unidade, dada a crise geral ocasionada pela decomposição dos valores morais e espirituais da Renascença, geradora das angústias refletidas na arte barroca. O Barroco é momento crucial da História no qual se registra a luta inquietante do indivíduo à procura de si mesmo.

No entanto, o silêncio e a ausência referidos anteriormente não sugeriram apenas as infinitas possibilidades de vida alternativa, pois “esse jogo do silêncio e seu paralelo – a ausência – dirige-se para extremos intensos, afirmação e deflação, criação e desconstrução”.¹⁴⁴

¹⁴² GASSET, 1961, p. 223.

¹⁴³ KARL, 1988, p.74-75.

¹⁴⁴ KARL, 1988, p. 65.

Sabemos todos terem sido as obras dos autores do Modernismo português marcadas por essa crise, pelo sentimento de cisão, de duplicidade, de desejo de conhecimento do próprio *eu*; e também do mundo e das relações do ser com o mundo, visando solucionar conflitos, apesar da “estranha diferença” havida entre todos os de Orpheu. Segundo Almada, era comum ao grupo “a mesma não-identidade” (OC, 1079), pois estavam todos os integrantes do movimento suspensos do mesmo fio de lhes “faltar território” (OC, 1080).

Em meio à conturbação da cidade, ao dia a dia frenético, aos obstáculos antepostos ao homem da primeira quadra do século XX, impeditivos do alcance da interioridade, o caos se instala e reina a crise, tomado este termo no sentido negativo de depressão, momento antecipador da transição possível para o sentido positivo de progresso, restauração.

Não se deve invejar a posição de pioneiros daqueles que viram nascer o século XX, pois não houve espaço mais difícil de conquistar que o deles, em especial o dos artistas. Essa é a análise de Almada, cujo ponto de vista se sustenta nos seguintes argumentos:

Com uma herança literária e artística bastante desorientadora, sobretudo para os que se iniciavam nas letras e nas artes; uma herança literária e artística resumida aos talentos isolados de um período manifestamente decadente; num meio hostil, congestionado de realidades políticas que tiranizavam exclusivisticamente todo o país; num desinteresse máximo e nacional pelas coisas chamadas do espírito; tais foram os primeiros dias que couberam aos desta geração (OC, 810).

Como em outros momentos da História, aqueles foram tempos desafiadores do equilíbrio do indivíduo, desde o reconhecimento de faltarem

[...] vigências, crenças ou ideias dominantes; falham os paradigmas em todos os setores, tanto na vida como na cultura. Mas o que mais falta é a realidade sob nossos pés; o que mais nos falha é o mundo, como sistema integrado de referências. Em última análise, a crise significa “falta de realidade”, “falha do mundo”.¹⁴⁵

O raciocínio expandido subentende as transformações da vida moderna e deixa entrever as sequelas da Primeira Guerra abalando a mentalidade do homem, que muito demoraria a adaptar-se a tantas e tão profundas mudanças. Após aquele confronto, foram tantos os encargos e preocupações que muitos intelectuais ficaram numa posição de não saber o que estavam “a fazer cá neste mundo” (OC, 702).

A realidade impositiva causou no homem a perda de visão da totalidade em todos os setores do pensamento humano. Inclusive a do eu, já não acessível pelas vias racionais do positivismo; só alcançável freudianamente, isto é, através do perscrutamento psicanalítico das camadas recônditas do inconsciente. A situação se complica paulatinamente porque ao eu sabedor de não ser total, correspondem outros, espécies de sombras até ali desconhecidas, dando ao ser humano a sensação completamente inexplicável e inédita de divisão, de desatrelamento de seu mais específico ser: a própria sombra. Pelo menos lemos isso nos seguintes versos de Almada Negreiros:

¹⁴⁵ KUJAWSKI, 1994, p. 89.

A minha sombra sou eu,
ela não me segue,
eu estou na minha sombra
e não vou em mim.
Sombra de mim que recebo a luz,
sombra atrelada ao que nasci,
distância imutável de minha sombra a mim,
toco-me e não me atinjo,
só sei do que seria
se de minha sombra chegasse a mim.
Passa-se tudo em seguir-me
e finjo que sou eu que sigo,
finjo que sou eu que vou
e não que me persigo.
Faço por confundir a minha sombra comigo:
estou sempre às portas da vida,
sempre lá, sempre às portas de mim!

(OC, 208)

Falta ao eu-lírico captador das inquietações humanas do período vivenciado pelo autor compreender que essa estranha sombra, a qual não lhe parece pertencer nem acompanhar, nada mais seja do que os outros que ele é, formas distintas de avaliar, agir e responder a situações não encaradas antes, possibilidades de ser surgidas a partir de uma realidade nova, dinâmica, regida pela velocidade, capaz de tudo tornar efêmero e múltiplo. Assim também o eu deveria estar pronto a adaptar-se a tantas e tão rápidas transformações. Era necessário, portanto, equilíbrio, para não deixar-se o indivíduo levar pela multidão, ou pior: chegar ao total esfacelamento, à desconstrução do eu.

Esse impasse é típico da produção dos autores de *Orpheu* e a obra de Almada Negreiros não poderia fugir à regra. Entretanto, difere das demais porque além de abordar confli-

tos do homem moderno oferece, pedagogicamente, um roteiro de aprendizagem para o eu reconstituir-se das fissuras inquietantes, tentando atingir o máximo de inteireza através do conhecimento de si mesmo, mas sem negar a existência do outro.

Almada não se aprofunda no mergulho onírico, ao modo dos surrealistas, pois o mundo lhe parece ser essencialmente o que se vê quando como artista se vê, ou seja, para ele, a realidade é concreta e visível. Essa diferença é apontada por Eduardo Lourenço também como índice de uma “vocalização conquistadora”, a opor Almada a Pessoa, posto que para este último “o essencial é invisível, é mesmo o inexistente”.¹⁴⁶

Por isso, o eu lírico nos versos anteriormente transcritos estranha sua própria especularidade, mas se refaz do susto inicial com a certeza de ser aquele apenas um estágio natural rumo ao encontro de si, comum a todos os desejosos de unidade, como nos dão conta os seguintes versos:

Bem perto de mim andava
aquele que eu buscava,
aquele que não era nenhum dos outros e seus descendentes,
alguém cuja pessoa era eu
que não me achava.
Apenas uma voz me falava e sabia
que eu não era nenhum dos outros e seus descendentes.
E esse que a voz sabia que eu o era
me levava pelos caminhos
os meus olhos primeiro do que eu
e o coração no peito a contar.
A voz sabia-o bem
e eu para me encontrar.
Também vi pelos caminhos

¹⁴⁶ LOURENÇO, 1986, p. 16.

lembro-me de quantos
também como eu
à procura de tantos como eles.
Perdidos vão
perdidos? não!
não achados
não achados ainda.
Perdidos não estão
vão perdidos por se acharem,
vão mortos por se verem a si próprios
como são.
Levam o sonho no ar
e o coração a contar
as idades que é preciso ter
até cada um ser
aquele que vai em si.
Nascer é vir a este mundo
não é ainda chegar a ser.
Nascer é feito dos outros.
O nosso é depois de nascer
até chegarmos a ser
aquele que o sonho nos faz.
Já sei de cor os caminhos
já sei o que vale a promessa
já vejo perfeito no sonho
o que me há-de a vida imitar.
Mais além
e o sonho e a vida
libertar-me-ão um do outro em mim!
(OC, 195-196)

Pode-se inferir da leitura do fragmento de “Primeira manhã” o procedimento mais aconselhável ao homem de ir adiante e partir para a descoberta do eu, experimentando uma rela-

ção de complementaridade e refrações, pois ao interagir com o diverso do eu o indivíduo consegue atingir a síntese da *perspectiva direta* com as *metaperspectivas* e logra apreender a *autoidentidade*, o alcance do que seja ele mesmo, isto é, o próprio.

Tudo isso corresponde na obra de Almada à busca da unidade e, mais precisamente, à famosa igualdade almadiana: “ $1 + 1 = 1$ ”, anunciada na conferência “Direção única” e retomada na peça *Deseja-se mulher*.

Referida unidade deve ser alcançada pelo indivíduo na tentativa de aproximar-se de sua inteireza a partir do conhecimento de si e dos outros. Ao mesmo tempo, também diz respeito ao Outro no âmbito afetivo do relacionamento homem/mulher. Por último, à unidade na perspectiva mais ampla dos outros, a sociedade, isto é, a integração do indivíduo com a coletividade, evitando-se destarte a “tragédia da unidade”, que vem a manifestar-se caso ocorra a inexistência de um desses elementos na relação social.

A busca da unidade de si possibilita o alcance da individualidade, da própria personalidade, da verdade de si. Para tanto, é preciso não haver nunca o isolamento, pois

[...] todo aquele que queira encontrar dentro de si mesmo a sua própria personalidade, ficará romanticamente sozinho no meio das multidões, na mais terrível solidão de todos os tempos, uma solidão onde o próprio deserto está cheio de arranha-céus e as ruas inundadas de gente! (OC, 763).

Exigência como essa se deve ao fato de haver um “jogo simultâneo da coletividade para os seus indivíduos” (OC, 763) e vice-versa. A verdade de cada um deve ser buscada na comunhão com os outros, pois nesse momento deixamos de ser somente mais um na multidão. Almada ressalta, em “Arte e

artistas”, que, mesmo sendo a individualidade imanente a cada pessoa um mecanismo de defesa contra as intervenções das vontades alheias, este só se desenvolve no contato do indivíduo com os outros (OC, 774).

A busca incessante do conhecimento de si, da realidade e da própria vida é um trabalho essencialmente individual e indispensável ao homem moderno, fáustico por natureza, ao qual o indivíduo comparece sempre ansioso por ter mais e lograr a proximidade com o todo. Assim sendo, a alegorização do segredo dos deuses e do fogo roubado por Prometeu se traduz na “invenção do dia claro”, ou seja, no caminho tomado pelo indivíduo à luz do conhecimento de si e da coletividade. No caso lusitano, à criação da pátria portuguesa, de fato pertencente à comunidade europeia e ao século XX, segundo se lê reiteradas vezes na obra de Almada Negreiros.

Entretanto, se o conhecimento e seu caminho são únicos, o esforço de quem faz o percurso não pode deixar de ser estritamente pessoal (OC, 833) e se converte em tópos almadiano da necessidade de ser o próprio, isto é, de alcançar a personalidade.

A propósito, afirmou Almada, a personalidade “não se recebe dos outros, mas sim necessita que cada um a liberte de si próprio” (OC, 751). O próprio é a busca da unidade de si mesmo, portanto, só diz respeito ao indivíduo. Para chegar-se a tal estágio cognitivo, de acordo com o “roteiro de autognose” inferido da leitura proporcionada por Almada, é preciso fugir dos outros, sabendo-se ser “impossível sermos nós sem que tenhamos sido toda a gente” (OC, 692).

E como se explica o fugir dos outros para se encontrar? A resposta a essa indagação é inteiramente almadiana: deixar de parte o alheio, acalentar os próprios sonhos, os desejos e a felicidade. No diálogo das personagens Sra. Carlota e Camé-

lia, na peça 23, 2ª *andar*, temos a seguinte reflexão de Almada acerca da conquista exclusiva para cada um:

A Sra. Carlota – Sim, menina. Há-de ver que a felicidade de cada um depende só do próprio e de mais ninguém.

Camélia – Não diga isso, Sra. Carlota. Também ninguém é infeliz porque quer e esta vida está cheia de desgraça.

A Sra. Carlota – Sabe o que eu lhe digo, menina Camélia? Quem não quer pode muito menos do que quer!

Camélia – Não compreendi nada.

A Sra. Carlota – Queira a menina, na verdade, a sua felicidade que a há-de encontrar por força!

Camélia – Mas eu já não pedia mais do que ter a certeza de a encontrar um dia!

A Sra. Carlota – A certeza é a menina que há de ter.

Camélia – Eu?

A Sra. Carlota – A felicidade se não está nas nossas mãos muito menos está nas mãos dos outros. O que diz respeito a cada um não pertence a mais ninguém. Entende?

(OC, 421)

Portanto, ser e ter o que se deseja é sempre uma conquista da vontade de cada um, pois não podemos nos realizar no desejo do Outro. Da mesma forma ocorre com a vida, a personalidade, o modo de pensar. Cada pessoa deve ter o seu próprio; contudo, a unidade de si só pode ser encontrada *inter pares*, isto é, na diversidade. Na multidão deve ser rastreada a liberdade de não seguir as vontades alheias, de não escravizar-se, de apreender a própria felicidade. Diderot, no texto de apresentação ao livro *A vida feliz*, de Sêneca, faz afirmações nesse mesmo sentido ao considerar a relação entre felicidade e multidão. Diz-nos o filósofo do Iluminismo:

O que é a felicidade? Eis um problema cuja solução não se pode esperar do juízo da multidão. Quando se trata de felicidade, não se determina como nas decisões do senado: “Eis a opinião da maioria”. O que é a multidão? Um rebanho de escravos. Para alcançar a felicidade é necessária a liberdade: a felicidade não é para quem possui outros senhores além do próprio dever.¹⁴⁷

Nos “Comentários” posteriores à peça *Pierrot e Arlequim*, Almada ressalta ser a ideia de escravidão a que a humanidade rejeita com mais veemência. Acrescenta que há diferença entre ser escravo do que não se sabe e saber-se daquilo que não se pode deixar de ser. Entretanto, a liberdade, desejo comum a todos, é ansiada por poucos, e menos ainda são os que a conquistam (OC, 457). As reflexões de Almada, ora expostas, são marca *residual* das meditações filosóficas de Sêneca contidas no seu *De vita beata*, tratado acerca da forma de alcançar a felicidade. Os dois escritores, apesar de tão distantes no tempo, muito se aproximam no concernente ao posicionamento filosófico não apenas na matéria, mas também na expressão, ambas, constituídas de sentenças e máximas, linguagem caracterizada pelo teor gnômico e parabólico, a beirar o fabulístico, pois envereda pela moralidade.

No primeiro capítulo de *A vida feliz*, Sêneca fala dos prejuízos de quem toma o caminho errado na tentativa de alcançar a felicidade. O asseverado pelo filósofo equivale à advertência da “direção proibida” teorizada na obra almadiana.

No primeiro parágrafo, Sêneca aponta a meta a seguir para o alcance da felicidade a qual se torna mais difícil quando

¹⁴⁷ DIDEROT, Denis. Não há felicidade sem virtude. In: SÊNECA. *A vida feliz*. Campinas: Pontes, 1991, p. 12.

alguém toma o caminho errado. Além disso, adverte a Gallio-
ne, seu irmão e destinatário da epístola, sobre a pressa, capaz de
levar o aspirante à felicidade a distanciar-se do objetivo final.

Essa proposição de Sêneca coincide com passagem de si-
milar acento gnômico colhido em “Direção única”, onde temos:
“A alegria é saber muito bem por onde se vai, é ter a certeza de
que o caminho é o bom, que a direção é a única” (OC, 758).

Em ambos os autores, a tentativa de discernir o caminho
ideal para atingir a felicidade ou a alegria evidencia uma pre-
missa comum, puramente cognitiva.

No parágrafo seguinte, Sêneca fala da caminhada e dos
percalços nela surgidos, capazes de distorcer a decisão do de-
sejoso de ser feliz, enquanto aponta ao caminhante a necessi-
dade de tomar para guia do percurso uma “pessoa experiente
e conhecedora do roteiro por onde prosseguir”.¹⁴⁸

Do mesmo modo ocorre com o eu-poético almadiano ao
dirigir-se a seus destinatários, tanto em “O menino d’olhos de gi-
gante”, quanto em “A invenção do dia claro”, textos nos quais temos
com frequência o *tópos* da viagem em busca da vida, do eu, enfim,
da felicidade no encontro com o próprio e com os outros. Nessa
caminhada o cansaço não é o de andar, mas o de não acreditar
que no fim do percurso estaria a felicidade de descobrir que cada
pessoa está em toda parte do Universo, pois, na verdade, todas as
coisas do Universo nas quais os indivíduos procuram se encon-
trar são as existentes em cada singularidade. Evidentemente, essa
descoberta só é acessível aos capazes de realizar a viagem, com-
preendendo-se então a necessidade de um condutor experiente.

Se em Sêneca as estradas conducentes ao engano são as
mais conhecidas, no artista português o perigo está em tomar

¹⁴⁸ SÊNECA. *A vida feliz*. Campinas: Pontes, 1991, p. 24.

para si o caminho já traçado por outros. No poema “Primeira manhã” Almada ressalta: “Quando eu cheguei devia ser tarde, / já tinham dividido tudo/ pelos outros e seus descendentes” (OC, 194). Ainda no mesmo poema, identifica os rumos tomados, de difícil distinção:

A minha viagem não tinha fim
no fim de todos os caminhos.
O fim que tinha era outro
bem perto de mim
em todos os caminhos.
(OC, 195).

Naturalmente, compete ao leitor compreender não ser o mesmo para todas as pessoas o fim ou objetivo da viagem de cada indivíduo.

Há, portanto, uma semelhança muito acentuada entre o texto de Sêneca e o de Almada a explicitar-se, neste último, com a menção à figura dos mestres, dos chefes, dos guias. Em *Vistas do SW*, ensaio em cujo texto nosso autor distingue entre dirigir e ser diretor, Almada escreveu:

Ora, eu tive por destino e por rebeldia a sorte de não ter tido mestre, não era eu quem iria propor a outros essa subordinação. Mestres, claro está, tive-os e os melhores, porque busquei-os eu próprio para mim, mas tive o sentido de seguir-lhes as suas ações evitando-lhes os seus tiques pessoais. E é o que eu proponho a quantos se dirijam no seu próprio caminho: ao procurar os seus diretores, mestres ou chefes, faça cada qual o possível por se ir distanciando deles no tempo, a ponto de que o próprio tempo lhes vá mostrando todos, porque apenas de entre todos se podem

escolher os que forem melhores para cada um de nós. Isto que proponho a cada qual não é conselho, mas eu assim o fiz. Já há bastante tempo que os meus melhores mestres de hoje deixaram de existir neste mundo. Encontram-se todos na eternidade, essa eternidade que não conhece anônimos. Esses mestres são infalíveis, porque já não sofrem das estilizações da época, nem dos seus próprios tiques pessoais, nem das variações climatéricas. Isto é, perderam já o seu novelo pessoal, já estão patentes na eternidade os seus valores sem o contrapeso real (OC, 863).

A conclusão a tirar desse extrato de *Vistas do SW* é serem todos os modelos e paradigmas válidos, desde que dos mesmos não se faça cópia ou pura imitação, se os tomarmos por parâmetros.

No mesmo sentido tem-se o terceiro parágrafo de Sêneca a advertir: “Devemos absolutamente evitar seguir – conforme o uso das ovelhas – a grei dos que nos precedem, [...]. Nada é pior que escutar a fala da sociedade”¹⁴⁹

Quanto aos perigos da intervenção das falas da sociedade na formação de uma pessoa, o narrador de *Nome de guerra* alerta de modo taxativo: “[...] a sociedade só tem que ver com todos, não tem nada que cheirar com cada um” (OC, 255), conclusão a convergir para a sentença de Sêneca.

Assim, à procura da alegria, da felicidade e da direção única, observa Almada em *Prometeu: ensaio espiritual da Europa*, outro de seus ensaios:

Mas a humanidade é muita gente; é até toda a gente. Mas

¹⁴⁹ SÊNECA, 1991, p. 24.

há quem confunda a humanidade com as multidões. As multidões parecem-lhes a humanidade inteira. E poucos são os que sabem ver a humanidade através dos infinitos exemplos dos casos pessoais. Ora, o único problema do mundo é o caso pessoal de cada um. E não é aos outros a quem compete dar solução a este problema. [...] Mas desenganem-se por uma vez todas as pessoas humanas, a humanidade não espera nada neste mundo que não lhe venha precisamente de cada uma das suas pessoas humanas. É pura ignomínia aceitar que a coletividade pode ser mentora do espírito. A cultura individual é que se reproduz em espírito na coletividade. [...] O espírito é retintamente universal e pessoal a um tempo, sem nenhuma parcialidade, nem em gênero nem em número. O único que serve a pessoa humana é o exemplo pessoal de cada uma das outras pessoas humanas. Mais nada. Não há sistemas comuns para conseguir que cada pessoa seja ela a própria. Assim fosse que ninguém mentisse à pessoa humana como foi exatamente cada pessoa humana! (OC, 841-850).

O quarto parágrafo de *A vida feliz* trata dos prejuízos causados à individualidade de quem se vê obrigado a seguir seus predecessores, propondo uma alternativa radical: “A salvação estaria na competência de nos apartarmos da multidão”.¹⁵⁰

Exatamente a mesma solução é formulada nos versos de “Segunda manhã”:

Pra que me meteria eu a ver por onde ia a vida
que dei por onde ia
e não em meu favor!
Eu perdi a vez de ser simples,

¹⁵⁰ SÊNECA, 1991, p. 25.

perdi a vez feliz de ignorar
perdi a sábia ignorância,
perdi a graça de não saber.
Deixei passar a vez de ir na corrente
e de ser como toda a gente
às carambolas da sorte.

[...]

Eu deixei passar a vez de ir na onda
e de ter entendimento repartido pelos mais,
começaram por ensinar-me as letras
e as letras acabaram por dar comigo
e eu vi-me então diante de mim
despegado da onda e da corrente
diferente de toda a gente
independente da multidão.

Eu perdi a vez de ser da multidão
(esta comodidade por mim perdida);
já deixei de fazer parte,
inteiro o destino me fez
inteiro a vida me tornou.

Os meus gestos metade são meus
e metade ainda da multidão.

(OC, 196-197)

Coincidência ou não, as aproximações esboçadas comprovam o caráter *residual* da literatura de Almada e a permanência de dada mentalidade orientalista e estoicista através dos séculos.

Essa última leitura nos deixa diante da intrigante questão de ser o homem constituído do que lhe é imanente, a interioridade, e do que lhe é extrínseco, ou seja, a circunstância ex-

terior. Essas são as duas metades referidas no poema e a partir dessa *hibridação* recíproca, da interação dessas duas naturezas humanas e das refrações daí provenientes, o indivíduo chegará à sua autoidentidade. Por isso, “não lhe basta ter nascido para ser imediatamente o próprio” (OC, 1032); para sê-lo é necessário saber-se; pois viver, como esclarece Ortega

[...] é essa realidade estranha, única, que tem o privilégio de existir para si mesma. Todo viver é viver-se, sentir-se viver, saber-se existindo – onde saber não implica conhecimento intelectual nem sabedoria especial alguma, porquanto é essa surpreendente presença que sua vida tem para cada qual: sem esse saber-se, sem esse dar-se conta, a dor de dentes não doeria. A pedra não sente nem sabe ser pedra: é para si mesma, como para tudo, absolutamente cega. Ao contrário, viver é, acima de tudo, uma revelação, um não contentar-se com ser, mas compreender ou ver que se é, um inteirar-se. É a descoberta incessante que fazemos de nós mesmos e do mundo em torno. Este ver-se ou sentir-se, esta presença de minha vida diante de mim que me dá posse dela, que a faz “minha”, é a que falta ao demente. [...] O louco, ao não saber-se a si mesmo, não se pertence, expropriou-se, e expropriação, passar a posse alheia, é o que significam os velhos nomes da loucura: alheamento, alienação.¹⁵¹

Ora, há pouco lemos os seguintes versos de Almada: “[...] inteiro o destino me fez / inteiro a vida me tornou”, categorizando o valor da vivência, pois, vivendo, os indivíduos se fazem, se sabem, se descobrem, consoante também nos faz

¹⁵¹ GASSET, 1961, p. 228-229.

ver Ortega. A vida para ambos os escritores não significa o ter vindo ao mundo, somente, ou mesmo o vir e o alhear-se de si e dos outros, pois isso equivale à morte em vida (OC, 595, 758, 847) e ao viver em branco (OC, 847, 890) referidos por Almada reiteradas vezes. As palavras do poeta vão de encontro ao estado de alienação de quem não tem posse da própria vida, ou não se sabe vivendo:

A pessoa humana jamais se resigna a morrer em vida, nem tão-pouco a viver em branco. Viver em branco é uma aberração pela qual a pessoa humana embora se classifique coletivamente como indivíduo, pode contudo ficar completamente alheada da sua própria personalidade humana. Cada pessoa humana capacitada da sua inteira unidade própria e da inteira unidade própria da coletividade, não pode deixar de tender a pôr-se, a si e à coletividade, nos seus respectivos e determinados campos de ação (OC, 847-848).

Quanto a viver, ser revelação, descoberta de si e do mundo circundante, é justamente esse o objetivo do caminhar para a autognose. Daí a necessidade de ativar ambos os campos de ação, o da individualidade e o da coletividade.

Nesse sentido, Almada só entendia o indivíduo sintonizado com a coletividade, pois segundo defende no ensaio “Nós todos e cada um de nós”, “desde o princípio do mundo até hoje não houve mais que duas pessoas: uma chama-se humanidade e a outra o indivíduo”, e “cada um é um resultado de toda gente” (OC, 696). Mas, ressalva o ensaísta, “os humanos não estão todos na mesma altura do entendimento e do conhecimento. As idades do espírito não têm paralelo com as idades físicas e morais da existência” e como a “humanidade nasce inteira de

vida mas informe, [...] há-de conquistar a Forma” (OC, 841).

Sabemos com Julián Marías, quando este desenvolve as ideias de Ortega y Gasset, que essa tentativa de dar forma à vida visa encontrar a realidade radical. Sendo o real aquilo que encontro e tal como encontro, a realidade radical é

[...] a minha vida. [...] Isto não é uma teoria e sim uma constatação. Eu me encontro vivendo, me encontro na vida, e nela com todas as coisas com que de qualquer forma ou maneira me encontro ou posso me encontrar. [...] Acerca da realidade que é a vida; esta é simplesmente “o que fazemos e o que acontece”, na expressão de Ortega; [...] E o que me acontece, antes de tudo, é o fato de eu me encontrar, aqui e agora, numa circunstância com a qual tenho que fazer alguma coisa para viver [...] o “ter que” emprestar à vida a sua passividade peculiar; ela me é dada, nela me encontro sem intervir nem ser consultado; mas essa passividade me remete [...] a uma atividade, porque a vida que me é dada, não me é dada feita mas pelo contrário me é dada por fazer, me é dada como *que fazer* ou tarefa.¹⁵²

Viver, como já foi dito, é um *que fazer*, mas não um fazer qualquer, pois o ato expresso por aquele verbo não é apenas uma reação ao já existente a que o homem tenha de responder, conforme o instinto e tal qual um irracional. Tampouco requer apenas o esforço de realizar movimentos ou gestos comuns a todos, como andar, correr, levar o alimento à boca, porque viver exige o *próprio*, condição nada fácil de ser atingida. Isso Almadá ressaltou no ensaio recém-citado, para defender que chegar a si-próprio é mais difícil do que ombrear-se aos grandes, pois

¹⁵² MARÍAS, 1960, p. 199-200.

“ser o próprio é uma arte onde existe toda a gente e em que raros assinaram a obra-prima” (OC, 696).

O desenvolvimento das ideias aqui expostas toma por empréstimo as palavras de Julián Marías e nos permite pensar num processo de estruturação de vida que outro não é senão o apresentado nos escritos de Almada, constante em inúmeras passagens de sua obra, como a transcrita no parágrafo anterior acerca da necessária conquista de forma para o curso histórico da humanidade. Coincidência assim, a princípio, causa espécie, porém nos leva a verificar que a origem de tantas e tão taxativas afirmações filosóficas escritas pelo autor de “Direção única” está no fato de ter ele vivido na mesma época em que Ortega estava produzindo sua obra, e também residido em Madri, de 1927 a 1932 (cinco anos), período no qual essas ideias se tornaram públicas e, com certeza, não escaparam a seu olhar curioso, que “via por trás de tudo” (OC, 658). Essa aproximação é perfeitamente viável, dada a participação nesse mesmo período, de Almada como colaborador da *Revista De Occidente*, cujo editor era o mesmo Ortega y Gasset.¹⁵³

No tocante ao inteirar-se da unidade de si mesmo, esta questão vai se refletir nas várias possibilidades de ser latentes na interioridade de cada pessoa. A todo instante o homem é posto diante de novas situações que fazem aflorar de seu íntimo reações e respostas até então não reveladas. A descoberta dessa pluralidade interior do ser humano não poderia ser provocada pelos livros ou tratados nos quais o eu-poético de *A invenção do dia claro* esperava obter o aprendizado da vida, mas pela realidade pulsante. É, portanto, fundamental para

¹⁵³ BARCO, Pablo del. Almada Negreiros montado en rocinante. *Revista de Occidente*, Madrid, n. 94, 1989, p. 169.

a conquista da unidade, segundo lemos nos “Comentários” a *Pierrot e Arlequim*, saber o seguinte: “De verdade existem tantas personagens diversas quantos são os instintos humanos e cada uma delas tem a sua tendência, a sua simpatia e a sua atração próprias” (OC, 456).

Por isso, Almada adverte que quem quiser encontrar-se terá primeiro de sair de si mesmo, romper o isolamento, pois, sendo o homem circunstancial, só efetiva seu conhecimento interagindo com os outros na realidade comunitária e cultural. Esta lhe entra principalmente pelos olhos, os quais, por sua vez, desempenham papel importantíssimo na obra artística de Almada Negreiros. Os olhos revelam o mundo ao homem e constituem *tópos* bastante frequente na literatura e nas artes plásticas do autor de “O menino d’olhos de gigante”.

Os olhos são órgãos e “não servem senão ao dono” (OC, 158), adverte-nos Almada. Quer dizer, o mundo visto por mim não é o mesmo captado pela pessoa ao meu lado. O ângulo, o alcance da visão e o modo de ver são diversos em cada indivíduo. Portanto, nos versos “Os olhos nunca se tiram/ não servem senão ao dono” (OC, 158) se consubstancia o problema do próprio. Afinal, ninguém pode ver o mundo nem descobrir o real com os olhos dos outros, essa é a ponderação feita pelo menino ao gigante nos versos a seguir retirados do poema há pouco referido:

Meus olhos não posso dar
nem os deixarei tirar,
mas se queres ver a lua
lá do castelo no ar
dou-te licença, gigante,
plos meus olhos espreitar;

mas não creio que tu saibas,
como eu, aproveitar
estes olhos de gigante
que Deus me deu para olhar.
(OC, 160)

Assim depreendemos serem os olhos imprescindíveis ao processo de conhecimento no roteiro almadiano de autognose, em sendo o Universo considerado produto da visão de cada um de nós, segundo confia o narrador do poema em primeira pessoa à mãe, hipoteticamente feita interlocutora após seu regresso de uma viagem em torno do mundo, conforme podemos ler na seguinte passagem de *A invenção do dia claro*:

Durante a viagem encontrei tudo disposto de antemão para que nunca me apartasse dos meus sentidos. E assim aconteceu sempre desde aquele dia inolvidável em que reparei que tinha olhos na minha própria cara. Foi precisamente nesse dia inolvidável que eu soube que tudo o que há no universo podia ser visto com os dois olhos que estão na nossa própria cara. Não foi, portanto, sem orgulho que constatei que era precisamente por causa de cada um de nós que havia o universo. E assim foi que todas as coisas que a princípio me pareciam tão estranhas começaram logo desde esse dia inolvidável a dirigirem-se-me e a interrogarem-me, quando ainda ontem era eu que lhes perguntava tudo. Foi-me fácil compreender que o universo era precisamente o resultado de haver quem tivesse olhos na própria cara (OC, 186-187).

Atentemos para as quatro últimas palavras citadas a trazerem em si o mesmo sentido de ver pelos olhos de cada um, e não com os dos outros, como quis o gigante ao contemplar a lua pelo olhar do menino.

Essa concepção gnosiológica baseada nos sentidos e contida na obra almadiana não foi adotada por acaso. Tem origem bem remota e faz parte do gosto do escritor de retomar o clássico dos clássicos, poética pautada no passado e programa vinculado às origens mais recuadas da cultura, a exemplo do orfismo, do ocultismo e do pitagorismo. A propósito, basta lembrar o pacto firmado com Amadeo de Sousa Cardoso e Santa-Rita Pintor, dois de seus companheiros e também artistas plásticos de *Orpheu*: “[...] irmos à Antiguidade para o encontro da modernidade atual” (OC, 1092).

É para a Antiguidade que devemos retornar, se quisermos saber onde brota, *residualmente*, o processo de gnose retomado por Almada com base na percepção dos sentidos.

Esse processo começou com os sofistas, foi retomado pelos epicuristas e estoicos, passou pelo Barroco, cuja gnosiologia era baseada na hipertrofia dos sentidos, sobretudo o da visão, até vir o filósofo John Locke a sistematizar a teoria sensacionista, que juntamente com o racionalismo serviu de base à filosofia iluminista.

Logo no início de sua produção poética, em “A cena do ódio”, temos versos a acusar essa mentalidade dedicada a paupar o ato cognitivo no aguçamento dos sentidos, na experiência de cada um em meio à realidade: “E de que serve o livro e a ciência/ se a experiência da vida/ é que faz compreender a ciência e o livro?” (OC, 94).

Noutra passagem, num registro de crônica, e com mais ênfase, sobre o mesmo assunto escreve Almada:

Ainda bem que chegamos a hoje! Somos ricos! Já não é necessário certificarmo-nos, já não nos falta nada, basta abrir os olhos e os outros sentidos. Está tudo pronto

para nós; cada um de nós tem tudo para ser Rei, faltam-nos só sermos Reis. Em redor de nós está tudo o que nós sozinhos não poderíamos imaginar porque um homem não pode imaginar tudo, a cidade sim! Nós não precisamos de Mestres para chegarmos a Mestres, bastam-nos os nossos sentidos aqui na cidade. O tempo se encarregará de acordar os nossos sentidos e de lhes trazer harmonia (OC, 661).

Em “Arte e artistas” o escritor discorre longamente a propósito dos sentidos, pois “são eles que tudo revelam ao indivíduo: o mundo, ele próprio e as proporções” (OC, 775). Ainda no mesmo ensaio, ressalta o fato de dois sentidos, ver e ouvir, serem suficientes para fazer diferirem entre si os indivíduos. Inclusive, por meio dos dois sentidos vem a ser possível estabelecer a diferença fundamental entre Almada (artista predominantemente visual) e Fernando Pessoa (essencialmente auditivo), de acordo com análise do próprio autor de *Nome de guerra* (OC, 1083).

A importância dos dois sentidos estaria ainda em oferecer condições ao homem de, através deles, estabelecer o controle pessoal do mundo e da sociedade (OC, 776).

Na obra almadiana a visão tem primazia sobre os demais sentidos, tal qual ocorreu no período Barroco, abrindo-se visualmente a trilha de acesso ao conhecimento de si mesmo e do mundo. Almada atribuiu ao visual a perpetuidade humana. No ato de ver, segundo ele, se conjugam todos os demais sentidos. O ver está relacionado à luz, símbolo de conhecimento e saber na maior parte das culturas. Por esse motivo, num dos muitos ensaios por ele dedicados à importância da visão, o poeta frisa:

A luz é a mais longínqua e a mais rápida das percepções dos nossos sentidos. Mais longínqua no espaço e no tempo e a mais rápida tem “mais diferenças” que outra percepção dos nossos sentidos. Por isso o primado é o da luz. Nos documentos humanos o de maior longevidade é o documento visual. É no documento visual que a continuidade e perpetuidade humanas melhor se acompanham e com mais densidade. Todos os documentos humanos se serviram do visual para se perpetuarem. Mas propriamente documento visual é o que, perdido o seu idioma coevo ou a atualidade deste, ou à sua margem, mantém invariável a linguagem que em si expressa (OC, 1002).

Por meio da luz se estabelece relação entre Almada, o ver, e o retorno a poetas e pensadores da Idade Antiga. Consideremos, com ele, “Homero o gênio do ver. Pitágoras o gênio do Número ou a linguagem da Medida, o filósofo da sabedoria refletida”. Estes dois, juntos, formam o que se poderia chamar de “SISTEMA do pessoal da luz, da Medida” (OC, 1005).

Luz, Medida, Ver e Número relacionam-se com a mais remota ingenuidade pessoal (OC, 1005). Ora, o retorno às origens é justamente a base sobre a qual se assenta a gnosiologia de Almada, não só a do homem, mas também a da arte e a da pátria. A leitura de Almada nos faculta compreender que para alcançar o conhecimento pleno é indispensável recomençar, num dos sentidos da palavra revolução, cuja origem etimológica é “*revolare*: dar de novo a volta, fazer de novo o voo” (OC, 931), muito coerente com a proposta do autor de ir às origens de si, da arte e da história, às raízes, considerando-se nada existir isolado no tempo nem no espaço. Para Almada, assim como no Eclesiastes, não há nada novo sob o Sol, pois a

novidade consiste na leitura atual da origem, a qual, por natureza, é só uma (OC, 1021-1023).

A presença constante dos olhos, *leitmotiv* na obra oralida, pode ser observada nos autorretratos do artista onde se destacam esses órgãos, e mesmo nos desenhos e pinturas onde figuram como único motivo.

Além do indício de *residualidade* já apontado, é notável a coincidência havida entre o significado dos olhos representados no discurso almadiano e uma lenda da mitologia egípcia aproveitada por Ortega y Gasset em *Que é filosofia?*.¹⁵⁴ Na referida lenda, os olhos representam a entrada para a vida, conforme o próprio Ortega esclarece:

Desde então o olho aparece em todos os desenhos hieráticos da civilização egípcia representando o primeiro atributo da vida: o ver-se a si mesmo. E esse olho, andando por todo o Mediterrâneo, estriando com sua influência o Oriente, veio a ser o que todas as demais religiões desenharam como primeiro atributo da providência: o ver-se a si mesmo, atributo essencial e primeiro da própria vida.¹⁵⁵

A coincidência não se limita ao fato de ser o olho *tópos* recorrente em toda a obra de Almada. Além disso, é imprescindível lembrar haver o poeta se conferido, entre outros, o epíteto “Narciso do Egito”, ao assinar o poema “A cena do ódio”; e já nos versos de “Rosa dos ventos” a voz poética declarava ter no sangue o componente oriental. Por fim, Almada

¹⁵⁴ A imagem mitológica é a seguinte: “Osiris morre e Isis, a amante, quer que ressuscite e, então, lhe faz sorver o olho do gavião Horus” (GASSET, 1961, p. 228-229).

¹⁵⁵ GASSET, 1961, p. 229.

demonstra aproximação e conhecimento da cultura egípcia ao citar Hermes Trimegista¹⁵⁶ em epígrafes a dois fragmentos poéticos do livro *A invenção do dia claro*. Esses três exemplos dão cabal demonstração de nada constar na obra estudada por acaso. Desse modo, se comprova mais uma relação *residual* da obra de Almada com as raízes mais remotas da cultura Antiga.

Mas o olhar que interessa a Almada não se volta simplesmente para o passado, não expressa nenhuma espécie de saudosismo. O retorno ao passado referido tem caráter prospectivo e constatativo, pois “há sempre outros olhos que chegam primeiro às coisas que os nossos” (OC, 507), quer dizer, “olhos do século XX” do homem e artista Almada Negreiros, nada míopes, aptos a enxergar e compreender a herança de todos os demais séculos da história (OC, 758).

3.3 Da alteridade ao tempo unitário e à Pátria

Outro campo fértil na obra estudada é o tratamento por ele dispensado ao tempo, como categoria de forte impacto filosófico, ligada intrinsecamente ao exercício da gnose e do conhecimento de si. Tem ela a função de possibilitar compreender o unitarismo do real.

No sétimo dos fragmentos filosóficos de *Reaver a ingenuidade: O mundo sensível*, da mesma espécie dos de Novalis e Schiller, Almada conceitua o tempo assim:

¹⁵⁶ O antropônimo correto é Hermes Trimegisto ou Trismegisto: “Nome dado pelos gregos a Thot, deus da sabedoria para os egípcios, que o consideravam o criador de todas as artes e de todas as ciências. Os gregos fizeram dele um antiquíssimo rei do Egito, autor, segundo a tradição, de numerosos livros secretos, relativos à magia, à astrologia e à alquimia, que deram origem ao hermetismo”, doutrina filosófica cujo objetivo “é obter a salvação ou libertação depois da morte pela gnose adquirida neste mundo”. É uma filosofia “impregnada de estoicismo e de platonismo, justifica as ciências ocultas que colaboram para a iniciação pessoal”. (GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998, p. 2952).

O Tempo é Ato contínuo o Todo. O Tempo é feição do Todo. É unidade indivisível do Todo indivisível. Uma unidade do Todo, como o Todo. Passado, presente e futuro é sempre o mesmo Todo de tempo: o passado é o Todo do Tempo, o presente é o Todo do Tempo, o futuro é o Todo do Tempo. Se representarmos o Todo do Tempo por um Círculo, o mesmo círculo representará também um por um, o passado, o presente e o futuro. Cada um o mesmo círculo, cada um o Todo do Tempo. E não são quatro círculos senão o mesmo, o mesmo Todo de Tempo, sempre presente. Apenas os distingue sensivelmente a hierarquia do anterior e do posterior, no Todo, como ocasiões internas do Todo e nas quais a unidade comum é o Todo (OC, 923).

O paralelo possível entre essa concepção e o percurso ativamente ao conhecimento está em que o homem é tido na escrita do “Narciso do Egito” como quem traz presa ao presente a sombra do passado (OC, 692). Os indivíduos, na realidade, são produto de *resíduos culturais*, especialmente a partir do século XX, quando se acentuou o encurtamento das distâncias entre os povos e pessoas. A *residualidade* não depende tanto da categoria tempo, pois o homem de hoje é culturalmente diversificado em face da influência recíproca de todas as culturas. Foi alicerçado nessa *riqueza residual* constitutiva do homem que Almada escreveu em “Rosa dos Ventos”:

Não foi por acaso que o meu sangue que veio do Sul
se cruzou com o meu sangue que veio do Norte.
Não foi por acaso que o meu sangue que veio do Oriente
se cruzou com o meu sangue que veio do Ocidente.
Não foi por acaso nada de quem sou agora.
Em mim se cruzaram finalmente todos os lados da terra.
A natureza e o tempo me valeram: séculos e séculos
ansiosos por esse resultado um dia
e até hoje fui sempre futuro.
Faço hoje a cidade do Antigo

e agora nasço novo como ao Princípio:
 foi a Natureza que me guardou a semente
 apesar das épocas e gerações.
 cheguei ao fim do fio da continuidade
 e agora sou o que até ao fim fui desejo:
 o Centro do Mundo já não é no meio da terra
 vai por onde anda a Rosa dos Ventos
 vai para onde ela vai
 anda por onde ela anda.
 Agora chego a cada instante pela primeira vez à vida
 já não sou um caso pessoal
 mas sim a própria pessoa.

(OC, 219-220)

O enunciado lido ajusta-se com perfeição ao modo como a filosofia orteguiana concebe o tempo e, dentro dele, o homem e sua necessidade de viver. Entretanto, não podemos esquecer a vida trazida em ambas as obras como a construída pelo indivíduo dia a dia, passo a passo, a qual não se recebe pronta ao nascer. Segundo comenta Gilberto de Mello Kujawski ao interpretar Ortega y Gasset:

O homem se constitui historicamente. [...] O homem continua a ser tudo o que foi no passado, porém na forma do “ter sido”. E “ter sido” algo é a força determinante para não o ser mais. “O que a natureza é para as coisas” afirma Ortega, “a história é, como *res gestae*, para o homem”. A vida humana não começa do grau zero; ela está sempre situada em determinado nível histórico e condicionado intrinsecamente por ele.¹⁵⁷

Merece atenção certo passo do poema anterior, pois nele estão condensadas concepções filosóficas vindas ao encontro do

¹⁵⁷ KUJAWSKI, 1994, p. 64.

pensamento do filósofo madrileno dizendo respeito ao tempo unitário e à “vida como futurização”.¹⁵⁸ Em Almada temos:

[...] e até hoje fui sempre futuro.
Faço hoje a cidade do Antigo
e agora nasço novo como ao Princípio:
foi a Natureza que me guardou a semente
apesar das épocas e gerações.

Cheguei ao fim do fio da continuidade
e agora sou o que até ao fim fui desejo:
(OC, 219-220)

Esses versos expressam a ideia de não haver modelo de vida prefixado para cada pessoa. Portanto, “ser sempre futuro” é estar constantemente decidindo, pretendendo ser e, no dizer de Ortega

A nossa vida é antes de tudo encontrar-se com o futuro. [...] Não é o presente ou o passado o primeiro que vivemos, não; a vida é uma atividade que se executa para a frente, e o presente ou o passado se descobrem depois, em relação com esse futuro. A vida é futurização, é o que ainda não é.¹⁵⁹

Temos no mesmo diapasão o correspondente começar almadiano, o qual, segundo interpretação de Ernesto de Sousa, significa chegar depois.¹⁶⁰ Mas para ser-se o que se deseja ser, preciso é ter sido; partir de parâmetros e da negação de algo

¹⁵⁸ Conceito orteguiano que se encontra em GASSET, 1961, lições X e XI.

¹⁵⁹ GASSET, 1961, p. 237.

¹⁶⁰ SOUSA, 1970, p. 47.

ou alguém já visto. Portanto, é preciso pressupor um passado e um presente para só então ser possível a construção do vir a ser, do futuro almejado. Paradoxalmente, a vida

[...] consiste em decidir o que seremos – portanto, em ser o que ainda não somos, em começar por ser futuro. [...] Em cada instante a vida se dilata nas três dimensões do tempo real interior. O futuro me remete para o passado, este para o presente, num eterno girar.¹⁶¹

Completando essa ideia de vida e futurização, segundo Julián Mariás, o homem além de fazer sua vida deve decidir previamente qual esta vai ser, porque, conforme a perspectiva orteguiana, viver pressupõe um projeto.¹⁶² Ora, na obra de Almada projetos não faltam. Um deles era descobrir a maneira de salvarem-se as pessoas, ao qual se liga a ideia da vida como *quefazer*, diretriz almadiana, suposição de estar no próprio homem o querer salvar-se “fora do quotidiano submisso à ciência; e secundariamente [...] numa tradição anterior a essa mesma ciência, e paralela, depois, à própria tradição científica”.¹⁶³ Evidentemente tratava-se do salvar-se na Arte, se esta tanto precede quanto sucede a Ciência (OC, 856). Almada, por esse preceito, salvou-se da crise generalizada imposta a seus contemporâneos

Porque este era o seu programa... Esta certeza e esta coerência dum programa fizeram a grandeza de Almada Negreiros no seio duma vida nacional que tem

¹⁶¹ GASSET, op. cit., p. 257.

¹⁶² MARIÁS, 1960, p. 200-216.

¹⁶³ FRANÇA, 1974, p. 430.

séculos de dúvida e de incoerência. O aproveitamento das suas qualidades e dos seus defeitos estava, aliás, na proposta futurista do poeta, no seu discurso de 1917, quando acrescentou: ‘Coragem, Portugueses, só vos faltam as qualidades!’¹⁶⁴

Essa exortação continha o imperativo indispensável para tornar exequível o projeto maior de Almada: “[...] criar a pátria portuguesa do século XX”.

Em sendo a realidade e a arte universos nos quais o homem deveria buscar as verdades do eu e de uma proposta artística coerente, seria inconcebível estivesse a pátria portuguesa dissociada das transformações advindas com o novo século e já experimentadas pelo restante da Europa.

Ao retornar de Paris, Almada havia compreendido em definitivo: a “Arte tinha uma política, uma pátria e [...] o seu sentido universal existia intimamente ligado a cada país da terra” (OC, 742), ideia programaticamente já expressa no “*Ultimatum Futurista*”, em 1917:

Eu pertenço a uma geração construtiva. [...] Eu não tenho culpa nenhuma de ser português, mas sinto a força para não ter, como vós, a cobardia de deixar apodrecer a pátria. Nós vivemos numa pátria onde a tentativa democrática se compromete quotidianamente. A missão da República portuguesa já estava cumprida desde antes de 5 de outubro: mostrar a decadência da raça. Foi sem dúvida a República portuguesa que provou conscientemente a todos os cérebros a ruína da nossa raça, mas o dever revolucionário da República portuguesa teve o seu limite na impotência da criação.

¹⁶⁴ Ibid., p. 431.

Hoje é a geração portuguesa do século XX quem dispõe de toda a força criadora e construtiva para o nascimento de uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente actual [...]. Vós, ó portugueses da minha geração nascidos como eu no ventre da sensibilidade europeia do século XX, criai a pátria portuguesa do século XX (OC, 649-650).

Textos anteriores como “A cena do ódio”, o “Manifesto anti-Dantas”, ambos de 1915, e o “Manifesto da exposição de Amadeo de Sousa-Cardoso”, do ano seguinte, já tinham sido escritos com a ironia e o escárnio exigidos pelo Futurismo, antecipando o “*Ultimatum* futurista às gerações portuguesas do século XX”. E se Fernando Pessoa lidou apenas

[...] com o futurismo, ‘sensacionistamente’, sem compromisso maior, para ele, pode dizer-se que o futurismo foi apenas operatório, pretexto intelectual para uma pessoalíssima demanda. [...]. Para Almada, o futurismo representou uma garantia de ‘atualidade’, de reabilitação histórica do País, de sua convivência europeia, num despertar brutal – que a guerra, no curso dum século XIX que aqui se prolongara, podia precipitar.¹⁶⁵

A propósito do estilo futurista adotado por Almada Negreiros para criticar e denunciar a apatia do povo português

¹⁶⁵ FRANÇA, 1967, p. 9. No cinquentenário do Futurismo em Portugal. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa, n. 44, jun. 1967, p. 9. A propósito das palavras de José-Augusto França, não podemos esquecer de Fernando Pessoa, em “Como nasceu *Orpheu*”, *Textos de Intervenção*, negar ter sido e ter havido Futurismo no seio de *Orpheu*, abrindo exceção para Santa-Rita Pintor, ressaltando não ter o artista plástico mantido ligação com *Orpheu* “senão no número 2” (“Obras em prosa de Fernando Pessoa”. *Textos de intervenção*. Men Martins: Publicações Europa-América, 1987, p. 73).

diante do quadro sociopolítico-cultural de Lisboa e do restante do país, atrasado em relação aos demais países da Europa, são esclarecedoras as palavras de Carlos d'Alge na transcrição a seguir:

No *Ultimatum*, Almada começa por questionar a impotencialidade criativa da *República portuguesa*: de fato o saudosismo oriundo da Renascença Portuguesa não gerou uma consciência libertadora; produziu alguns poemas idealistas e místicos, juntou monárquicos e católicos no integralismo lusitano, não cumprindo o dever revolucionário que se impunha. A pátria portuguesa do século XX não fora criada: urgia criá-la, mesmo indo à guerra, pois a guerra é a grande experiência. Mas, leia-se bem, a guerra não é só o confronto bélico e armado. Certo, Marinetti enveredará pelo belicismo declarado [...]. Mas há uma outra guerra que se realiza não no espaço geográfico: é a guerra das palavras e das ações, a guerra da vanguarda que “*acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo*”. A guerra de que fala Almada propõe-se a apagar todos os ideais românticos e outras formas literárias que ensinam que a única alegria é a vida; a liquidar com todas as convenções de arte e sociedade mostrando as suas contradições e a miséria que há por baixo. A guerra é contra um Portugal decadente e fraco: contra os putrefactos e os de botas de elástico que, representados por Júlio Dantas, receberam forte estocada no primeiro manifesto de Almada.¹⁶⁶

Segundo Almada (OC, 748, 803, 811, 814), as ações desenvolvidas na luta pela modernização da arte e da cultura em

¹⁶⁶ D'ALGE, 1997, p. 136.

Portugal seguiram três diretrizes: a necessária independência ante os modismos; a defesa do clássico mais remoto; e a necessária ligação do passado com o futuro.

A breve duração do Futurismo em Portugal, oito meses apenas, modificou a linguagem de Almada ao criticar a insensibilidade de seus contemporâneos seduzidos por intelectuais retrógrados. Assim, dirigindo-se aos compatriotas que não concebiam seu país fora do passo na marcha geral da humanidade, alertava-os, em tom reflexivo, ser imperioso pôr fim ao descompasso, pois “Portugal, que foi quem iniciou o mundo moderno, é o único país do Ocidente que não está *à la page!*” (OC, 736).

Ora, se no século XX os portugueses se distanciaram das ideias de nação e coletividade, urgia retomá-las e permanecer no País onde alguns já começavam a dizer ser impossível ficar. Mas, diz-nos Almada, “para aqueles a quem a vida apon-tou uma consciência dentro de nós é impossível esse remédio salvador. [...] ficamos [...] para tentar destruir o *impossível* em Portugal!” (OC, 737). Almada permaneceu, mas sabendo que escrever o futuro da Pátria não dependia apenas dele. Mesmo em Madri, seu pensamento se voltava para a terra natal.

A capital da Espanha parece ter sido o lugar onde Almada intuiu ser o desejo de futuro de cada indivíduo indissociável de suas circunstâncias:

[...] o meu desejo não depende apenas de mim. [...] porque depende de tudo que está em redor de mim. O meu único desejo é colaborar com minha parte no único que existe no mundo ou seja a própria vida. E isto não é ter uma especialidade, creio eu: viver. Viver é colaborar com todos na própria vida. Colaborar, colaborar e colaborar e nada mais que colaborar. Dêem-me ordens às quais eu

possa e deva obedecer. Ordens perfeitas, justas, vitais. A coletividade é uma mobilização geral de todos os seus indivíduos e eu sou um deles, recebo ordens (OC, 538).

Chamamos a atenção mais uma vez para a notória semelhança da filosofia de Ortega y Gasset com o pensamento de Almada, coincidência a ser considerada em sua motivação. O trecho antes transcrito se encaixa perfeitamente na seguinte definição do filósofo madrilenho: “[...] viver é tratar com o mundo, dirigir-se a ele, nele atuar, dele se ocupar”,¹⁶⁷ justamente porque é “ocupar-se por antecipação, é pre-ocupar-se”.¹⁶⁸

Arrimado nessa filosofia, ao regressar de Madri (1932), Almada escreveu “Direção única”, deixando patente ser sua guerrilha literária ainda a de 1915-1917, mesmo já abandonada a “arma agressiva” do Futurismo.¹⁶⁹

Dezessete anos depois temos o mesmo Almada, convicto de suas ideias iniciais, apenas expostas agora em linguagem sóbria, mostrando-se ao mesmo tempo ingênua e cheia de poeticidade.

Almada compreendera a dupla condição do homem (natureza/sociedade), desde sua entrada para a vida, equivalente ao *ser com* de Julián Marías, citado em página anterior. Por essa via de entendimento, fez-se arauto e profeta dos novos rumos a serem tomados pelos portugueses, servindo-se da palavra oral e escrita, pois a Arte lhe parecia a solução comum, devendo sempre ser a primeira a orientar a coletividade na dianteira da Ciência, pois a Arte não abdica jamais de seu caráter antecipatório. Assim, podemos alcançar a formulação

¹⁶⁷ GASSET apud MARÍAS, 1960, p. 203.

¹⁶⁸ GASSET, 1961, p. 262.

¹⁶⁹ FRANÇA, 1967, p. 10.

almadiana: “[...] o que aconteceu já foi escolhido antes pela Arte” (OC, 778).

O artista “é o caso mais sério que se registra na história da inteligência humana” (OC, 782), assegura Almada, porque intui o ainda desconhecido de todos. Por outro lado, a humanidade é

[...] um indivíduo único, coletivo, geral e por isso mesmo anônimo. A humanidade reconhece o seu próprio caminho mas não o conhece senão até onde já foi. O autor [artista] toma a dianteira à humanidade para a prevenir de viva voz do seu próprio caminho (OC, 782).

Almada punha-se desse modo na dianteira da humanidade, mantendo-se coerente com sua própria teoria respeitante ao papel do artista, enquanto alertava com descortínio a seus compatriotas ser incompreensível permanecer na contramão da História. Eis a advertência por ele feita em *Primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX – manifesto da exposição de Amadeo de Sousa-Cardoso*:

A Raça portuguesa [...] precisa é de nascer pro século em que vive a terra. A Descoberta do Caminho Marítimo pra Índia já não nos pertence porque não participamos deste feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV (OC, 647).

Estacionado na glória do passado, Portugal só pertencia à Europa por sua posição geográfica e Almada tinha consciência desse fato. Portanto, imperioso era sair do estado de letargia a obstar o povo português no acerto de seu tempo com

aquele no qual a humanidade já se encontrava há vinte e seis anos, para estar de fato no século XX. Os demais países da Europa haviam compreendido os feitos lusitanos antepassados, no sentido da expansão e da continuidade da política ocidental. No entanto, aos portugueses tornava-se inconcebível estar na Europa física sem autoridade política naquele continente, restando-lhes, no entanto, a alternativa de ser “potência apenas na troca de diplomatas com as outras Nações” (OC, 736).

Portugal não se achava no presente porque a ideia de nação existia apenas na tradição das duas primeiras dinastias. Também não estava no passado porque só no século XX havia portugueses e estes não faziam a mínima ideia do sentimento coletivo (OC, 736-737), argumentava Almada.

Na conferência “Direção única” proferida quando de sua chegada a Lisboa proveniente de Madri, Almada advoga, com muita clareza, a saída restante a Portugal: integrar-se de fato à Europa, defendendo seu ponto de vista nos seguintes termos:

Nós, portugueses, pertencemos à Humanidade, à Europa e a Portugal. Não somos três coisas distintas, senão uma única, inteira, a nossa. Cada indivíduo não pode chegar até si mesmo senão através dessas três partes a que pertence: o mundo, aquela das cinco partes do mundo onde está a sua terra, e a sua terra. A terra de cada indivíduo não está limitada pelas legítimas fronteiras físicas e políticas do seu próprio território; é, além disso, um pedaço determinado de uma quinta parte do mundo inteiro. E o indivíduo está tão longe de si mesmo que para chegar até si tem primeiro de dar sua volta ao mundo, completa, até ao ponto de partida. [...] O indivíduo nunca pertenceu a si mesmo. Pertence em absoluto à sua coletividade. E a sua coletividade é a sua própria Terra e mais aquela

das cinco partes do mundo onde está a sua terra e mais o mundo inteiro também (OC, 763).

O destino dos seis milhões e meio de portugueses na época era participar econômica e culturalmente da Europa, sabia bem Almada. Tinha igualmente ciência da importância de cada país na constituição do continente europeu e a de cada povo, cada etnia, na construção do mundo. Para tanto, cada país deveria ser bastante próprio, pois apenas desse modo parecia “viável o acordo, a colaboração entre os povos independentes e bem contornados pelas fronteiras invulneráveis”. Essa necessária tomada de consciência Almada também a encontrou em Goethe (OC, 764).

Retome-se aqui a preocupação almadiana respeitante ao tempo unitário. Assim se conduz o escritor de *Orpheu* quando utiliza os exemplos da Bíblia, da História, dos gênios e dos clássicos

[...] estabelecer a ligação entre as distâncias mais diferentes e longínquas da Humanidade, e podermos dizer com elas que a direção é efetivamente única para todos aqueles que a possam ver e também para os que não a virem nunca (OC, 768).

Na concepção unitária almadiana de tempo e espaço estão dados os vetores da mentalidade e da *residualidade*. Em vários momentos da poesia, da prosa ficcional e doutrinária, nosso autor teoriza, tecendo uma poética na qual se tem o percurso do fragmento à unidade porque no decorrer de sua extensa obra literária vai, aqui e ali, afirmando e reiterando uma única questão: há um princípio de onde tudo parte e onde tudo começa. Para lá devemos retornar a fim de recomeçar ou revolucionar o modo de vida, a arte, a História.

A consciência histórica constitui a base desse modo de pensar de Almada Negreiros, que não compreende o homem, a arte e a História como produto do *nihil*. O autor deixa isso bem claro num texto de saudação aos novos iniciado com a pergunta: que é o novo? Para responder à própria indagação, representa o espaço de tempo determinado na vida da humanidade por uma linha que vai de A (data do nascimento de Jesus Cristo) até B (o último dia do século XX). A linha é dividida em vinte partes correspondentes aos 20 séculos da era cristã, localizando-se o autor e seus coevos na “última divisão da linha AB, a que tem o número 20”, esclarecendo:

Temos que a distância entre a divisão 1 e a 2 é igual à distância entre a 2 e a 3 [...], etc., isto é, sempre a mesma a distância entre duas divisões que se tocam. Porém o mesmo não acontece com a divisão 20. Qualquer das divisões da linha AB é igualmente distante da divisão 20, exatamente como se qualquer delas fosse imediatamente próxima da divisão 20. Esta arbitrariedade sensível não obedece a nenhuma especulação de ordem geométrica. Acontece que a distância entre a divisão 19 e a 20 é a mesma entre a 18 e a 20 [...] a 1 e a 20 etc. Quer dizer, nenhuma das dezenove primeiras divisões permanece definitiva, cada uma intensificando-se dentro da própria para se projetar perfeitamente na última de todas, a que tem o número 20. Por seu lado, a última divisão também não permanece definitivamente, frequentando simultaneamente todas as divisões, incluindo a própria. A divisão 20 é a projeção do conjunto das outras divisões e de cada uma delas, simultaneamente; é a síntese viva de todas as outras divisões; o aproveitamento total

e científico de toda a espécie de economia¹⁷⁰ (OC, 678).

Homem do presente, Almada assiste a grandes e rápidas mudanças acarretadas por impactos históricos devidos à aceleração do tempo, que levaram os indivíduos a viver tanto a angústia do caminhar para a morte quanto a adquirir sensibilidade histórica:

A variação experimentada pessoalmente por um homem de nosso tempo, mesmo jovem, é tão considerável que lhe dá a vivência imediata da fluência histórica. Nossa situação aparece pois definida pela mobilidade. Não se trata que o homem “saiba” que está na história e que tudo passa; toda a realidade hoje é vivida como histórica. Sentimo-nos incluídos nessa fluência, por ela arrastados, destinados a passar; mas não é só: percebemos que estamos situados num nível concreto dessa história, condicionados e definidos por ele em nosso próprio ser; em outros termos, não é de nossa têmpera vital mais profunda o sentirmo-nos “homens do presente” e sim, “homens desta época”, de uma época que agora é presente mas cuja atualidade será substituída por outras. E não diga que foi sempre assim, que todos os homens sabiam que haveriam de passar, porque a consciência de caducidade difere muito daquela de sucessão de certos modos históricos chamados época pela forma plena de ser que denominamos presente. O homem atual, como homem “de nossa época” [...] sente-se histórico em sua própria consistência. Se o tempo atuando sobre ele como destrutor, irá eliminá-lo da

¹⁷⁰ Essa sintetização gráfica representa a interseção do tempo na história da humanidade; é também a representação da influência e da permanência de uma dada mentalidade e de características da arte de um período em qualquer dos demais, sejam anteriores ou posteriores, e encontra equivalente na *teoria da residualidade* desenvolvida pelo poeta e ensaísta Roberto Pontes (já referida na nota 10 retro).

realidade atual, por outro o faz ser, o constitui em sua concretude de “homem de seu tempo”.¹⁷¹

Sem dúvida Almada foi um desses homens, pois sua visão de mundo se constituiu por meio dos olhos de seu século: “[...] olhos de Europeu, cheios de todos os antecedentes; com o passado, o presente e o futuro numa única linha de cor” (OC, 658).

Assim concebe Almada a “direção única”: partir de onde tudo começou; do princípio; lá está a vida, como explicita às páginas 203 e 692 do ensaio em que temos essa tese fundamental. Por isso, de acordo com o autor, devemos assimilar o que nos vem de longe porque as certezas são todas antigas, de antes de cada um (OC, 246), e o antigo não envelhece nunca, pois o mais remoto e o mais atual sempre estiveram de mãos dadas (OC, 627). A condição almadiana para chegar-se ao conhecimento é não perder de vista o Todo (OC, 925), no qual reside a unidade.

Esse começar situado no princípio, ou seja, na anterioridade, é a fuga da morte, espectro fatal sempre a nos espreitar com seu olho ulterior. Caracteriza também uma retomada *residual* da mentalidade Barroca nos escritos do poeta, pois naquela época de extremos foi que o homem mais temeu o fluir temporal e a fugacidade da vida em decorrência da descoberta do relógio mecânico. Em sua prosa, fica muito claro esse temor a aguçar-se no espírito do homem do século XX. E agora com muito mais intensidade, devido ao ritmo de vida cada vez mais acelerado, à valorização do efêmero e ao culto à velocidade compelindo cada vez mais o homem para diante, onde, diz o bom senso, se encontra o fim. Talvez, por isso, tenha Almada preferido sempre a vida. Tanto assim foi que dois dias antes de morrer

¹⁷¹ MARÍAS, 1960, p. 53.

intitulou sua última obra, o painel da sede da Fundação Calouste Gulbenkian, significativamente: *Começar*. Nessa composição, incluiu todo o estudo realizado ao longo de seus 75 anos acerca dos mistérios da numerologia, sempre baseado nos mestres do passado, nas lições mais remotas temporalmente.

Dentro da concepção de tempo unitário e da luta incessante pelo conhecimento, a memória exerce papel fundamental, pois tudo guarda garantindo a referência própria de povos, nações e culturas. A memória relaciona-se com a ideia recorrente em Almada de retorno aos primeiros dias do mundo, para ele essenciais por serem os “primeiros dias da luz”, do conhecimento, da novidade e da origem. Por seu peculiar mecanismo de abrangência a memória não deixa escapar nem os dias do *fiat lux*, “pois eles são o ato inicial, o da primeira memória e sem o qual a memória humana ficará, pelo menos, injustamente mais curta que o tempo” (OC, 1020).

Essa preocupação com a origem, com as raízes imprescindíveis à constituição histórica, resulta na aproximação gradativa da unidade e do centramento de cada indivíduo, assim como na constituição de uma obra artística também de base histórica sólida, e dá a Almada a garantia de não ser tido apenas como “vanguardista”, iconoclasta, apologista do novo e da cotidianidade.

De modo semelhante Eduardo Lourenço defende Fernando Pessoa do enquadramento nesse tipo de Modernismo,¹⁷² dando vez a também o fazermos com Almada Negreiros.

O Modernismo do autor de *Nome de guerra* é exatamente o apontado por Jorge de Sena como o oposto ao da ruptura. Esse Modernismo “trabalha para ampliar e transformar a ex-

¹⁷² LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 115.

pressão herdada dos movimentos literários anteriores”¹⁷³ Foi esse o caminho seguido por Almada Negreiros ao realizar sua obra de atualização da linguagem artística. Por isso, com E. M. de Melo e Castro dizemos aí residir

[...] toda a importância de Almada, numa perspectiva que, sendo de vanguarda, a ultrapassa: é que seu intento era maior do que escandalizar, produzir o novo, ou descobrir os modelos dessa produção. Ele pretendia as matrizes: os arquétipos. Ele pretendia: ‘começar’ a partir de novas perspectivas.¹⁷⁴

A confirmação do ora afirmado está no modo como o grande artista interpretava a origem, o novo e as várias épocas da história. Leiamos o pensamento do ensaísta Almada acerca do exposto:

Uma coisa nos ensina a história: que houve várias Idades. Ora, estas Idades tiveram um ponto de partida comum. Desta maneira entende-se como é a memória do homem: a interpretação de uma única Origem feita pelas várias Idades. A continuidade do homem não se afeta com que as Idades não se casem entre si; a permanência da Origem é garantia para que possa cada Idade tomar confiadamente a sua vez de criação sem se medir pelas Outras. Encontramos a memória do homem: a Origem é o ponto de partida comum às várias Idades. [...] A Novidade é Única, Sagrada e Imutável. A Ordem é a da imaginação, a criadora do novo, a criadora das Idades. A Originalidade é a de cada Idade. Cada Idade tem a criação do seu novo na interpretação que faz do

¹⁷³ SENA, 1985, p. 10.

¹⁷⁴ MELO E CASTRO, E. M. de. *As vanguardas e a poesia do século vinte*. Lisboa: Bertrand, 1980, p. 36.

Original: a Novidade. O sinônimo de Novidade é Origem (OC, 1021, 1023).

Para Almada, tanto a memória pessoal quanto a coletiva devem apreender a origem mais remota e cada indivíduo fazer desta a sua própria interpretação. Disso depende a descoberta da unidade de cada ser humano e igualmente a criação de uma obra artística singular. Ora, todos almejam encontrar o novo como se lhes fosse possível a invenção da novidade, quando na verdade tudo consiste na recriação do já existente. Essa reelaboração requer a dinamicidade, o movimento de onde decorrem os *topoi* da viagem e da caminhada na obra almadiana e, ainda, a advertência expressa para ninguém se deixar morrer em vida, pois o caminho até o conhecimento e a unidade nos vem desde os primeiros dias do mundo e vai célere ao futuro. Significa, pois, um movimento eterno, a requerer sempre muita esperança no amanhã, no qual cada indivíduo há de conquistar sua “legítima vida intacta” (OC, 199), deixando de ser apenas “um simples” no meio da multidão (OC, 198). Apesar de estar tematizada n^o “A invenção do dia claro”, em “O menino d’olhos de gigante” e *Nome de guerra*, no poema “As quatro manhãs” está condensada a melhor representação dessa caminhada. Os trechos a seguir são significativos para comprovar o exposto até então:

Como hei-de eu – o próprio
livrar-me do público e da multidão,
livrar-me da corrente e da onda,
livrar-me de todas as cores da multidão e do público, da
[onda e da cente?
Se bem que eu não faça parte deles
as suas imensidades cobrem o mundo
e com a forma do mundo parecem inteiras!
Como hei-de eu – o próprio

levar-me a salvo
e deixar em terra firme
a minha legítima vida intacta?
Hei-de gastar a minha existência inteira
a guardar para quando
a minha legítima vida intacta?
Por quanto mais tempo
digam!
por quanto mais tempo
peço-lhes!
hei-de estar comigo à espera?
Digam lá que não há-de chegar-me a vez
da minha legítima vida intacta!

[...]

Mas por hoje basta.
Hoje já é muito tarde.
Hoje já se esgotaram todas as esperanças que havia para hoje
não serve de nada insistir.
Ainda não foi hoje que chegou a vez
da minha legítima vida intacta.
Não deram resultado todas as esperanças
que eu tinha posto no dia de hoje.
Mas amanhã se Deus quiser
logo de manhã muito cedinho
todas as esperanças começam outra vez
à procura da minha vez.
Já sei que primeiro vê-se a estrela do futuro,
antes do futuro vê-se a estrela,
dizem que a estrela está quase pronta
para ser vista pela primeira vez de madrugada
e assim todos os dias
sempre
até que eu acabe.

(OC, 199-201)

Como se vê, a caminhada nunca se completa, pois jamais nos encontraremos a nós mesmos; disso vivemos, de buscarmo-nos constantemente. Esse moto-contínuo fica bem claro em *O homem que se procura*:

[...] na Vida não se encontra ninguém. O mais que nos pode suceder, – mas isso nunca sucede, – é encontrar-mo-nos a nós mesmo. Mas quando essa desgraça se dá, deixam logo de nos encontrar... porque nos perdemos entre os outros. Julgam vocês que são Todos, que pelo fato de estar a pensar e a escrever me encontrei? Engano! Se eu fosse Eu não estava a escrever para Vocês. Escreveria para mim; e, então, seriam vocês que para me encontrar teriam que me escrever [...] (OC, 692-693).

A vida é, por esse viés, a incansável procura de algo, exatamente como tematiza Almada. Por isso, em sua obra identificamos um roteiro de autognose apto a dar unidade à fragmentação de gêneros e formas dessa multifacetada produção literária.

Referido roteiro não tem por fim unicamente o conhecimento ontológico do homem. Também diz respeito ao artista em meio à crise e às contradições do mundo moderno. A sequência do roteiro nos é dada e explicada pelo próprio escritor num ensaio sobre o belo:

A catarsis do belo é a terceira vez que o homem é parido: A primeira, pela mulher; a segunda, com a intervenção do parteiro Sócrates (maiêutica); a terceira, em que o próprio se dá à luz, nu e simples como da primeira vez (a sagrada); três umbilicais serão cortados até que o homem fique livre, os dois últimos só podem ser cortados pelo próprio. É infinitamente mais fácil entrar no cognoscível do que sair depois de se ter servido dele

um homem. Apenas a catarsis tem este poder. E com a catarsis entramos no belo. O belo não está separado do uno no logos mas tem a sua vez na inseparabilidade eterna do sagrado e do sensível e depois de vivido o cognoscível (OC, 999).

Primeiro é vir ao mundo. Depois vem a gnose, a necessidade de conhecer a si mesmo e a tudo, desde o nascimento, mas ninguém chega imediatamente a ser. Para tanto, todas as pessoas necessitam conhecer e fazer sua vida, nisso consistindo exatamente a gnose humana.

Por fim dá-se o nascimento para o Belo e a Arte a exigir do ser humano o amadurecimento e o percurso essenciais ao alcance da inteireza ontológica. Assim Almada compreende o estágio posterior da gnose artística, só possível, conforme sua rigorosa lógica, após a vivência do cognoscível.

4

O TECIDO DE FRAGMENTOS É IGUAL À UNIDADE: UMA LEITURA DE *NOME DE GUERRA*

É perigoso servirmo-nos das
liberdades conquistadas por
outros.

Jean Rostand

No início deste capítulo necessário se faz esclarecer o modo pelo qual *Nome de guerra* se organiza do ponto de vista formal, o que representa essa narrativa, qual seu lugar no conjunto da obra de Almada Negreiros. Além destes vieses, examinaremos alguns aspectos paratextuais esclarecedores da função do narrador e do autor.

4.1 Articulação formal de *Nome de guerra*

Da leitura do romance constatamos, do ponto de vista formal, ser *Nome de guerra* uma narrativa passível de ser dividida em três segmentos. No primeiro predomina a voz do narrador; o segundo é constituído por excursos; no terceiro tem-se a narrativa principal.

O primeiro é composto pelos dois capítulos iniciais, as intervenções do narrador no decorrer do texto com a predominância do discurso deste nos capítulos finais. São intervenções caracterizadas por discurso ensaístico de teor filosófico no qual o narrador trata das questões do nome, da anteriori-

dade, do mistério, da singularidade e da autonomia humanas, entre as quais a do discernimento e da captação do real.

Os dois capítulos referidos funcionam como prefácio. Neles o narrador tece considerações ligadas à diferença entre natureza, vida e existência, em três níveis que se complicam, gradativamente, até chegar ao mistério da individuação. Deixar de ser apenas homem ou mulher, eis o propósito enunciado, para ter um nome e a seguir um sobrenome, isto é, “passar de ser homem a ser um homem, a ser o homem que se chama João Pereira”.¹⁷⁵ Seja qualquer o sobrenome, segundo diz o narrador, já indica uma descendência que, mesmo sendo ignorada pelo próprio, “tem sempre muito que se lhe diga” (OC, 253).

A valorização do “viver” sobre o “existir” deve-se, de acordo com Almada, ao caráter de aprendizado e individuação encerrado no primeiro verbo.

Essa diferença entre “viver” e “existir” será retomada no capítulo XV do romance. Desta feita, Antunes é quem trata de distinguir os dois verbos expressando o seu pavor de “ter vindo a este mundo e não ter feito parte da vida” (OC, 274). Essa especificação guarda justamente o posicionamento filosófico tratado insistentemente por Almada, segundo o qual não basta a ninguém ter vindo ao mundo para ser, pois o mundo já estava todo feito e dividido como se lê em “Primeira manhã”.

A expressão “Vale mais a vida que a existência” reaparece no poema “A torre de marfim não é de cristal”, demonstração sensibílimo de amor à vida, chamamento aos poetas para tomarem o partido da vida, por esta valer mais do que o mundo e a existência, como se lê nos versos do poema referido:

¹⁷⁵ COELHO, Eduardo Prado. Sobre Nome de guerra. Colóquio: *Revista de Artes e Letras*. Lisboa, n. 60, out. 1970, p. 37.

[...]
e o domínio do poeta
domínio de um só vassalo
domínio de um só senhor
não é pra fugir da vida
é pra escapar ao mundo
é pra tomar o partido da vida
contra o partido do mundo
é pra tomar o partido de cada um
contra o partido de todos
é pra cantar a cada um
é pra ser poeta
é pra ser Arte
onde cada um vale mais que todos
vale mais cada um que faz parte da vida
que cada um que faz parte do mundo
vale mais a vida que o mundo
vale mais a vida que a existência!
(OC, 207)

A mesma matéria é encontrada posteriormente na peça *O mito de Psiquê*, num diálogo entre Hécate e Eros sobre o significado da vida, do mundo e da existência. No dito diálogo evidencia-se o tributo pago à formulação filosófica orteguiana, segundo a qual “viver é o que ninguém pode fazer por mim”,¹⁷⁶ ato consistente em ação intransmissível. Transcrevemos abaixo o trecho da interlocução por conter a ideia-força impulsionadora da narrativa de *Nome de guerra*, e como meio de demonstrar o destaque e a importância dedicada pelo autor à matéria por ele trabalhada nos vários gêneros, com abordagens diversificadas. Vamos às falas de Eros e Hécate:

¹⁷⁶ GASSET, 1961, p. 215.

Ela – Não sei se existo ou se sonho: sinto-me como fechada dentro de tudo que é teu, e sem eu ter trazido nada que me pertença, e tu me mexesses os braços os lábios, os olhos, todo o meu corpo a teu modo, como estátua a fazer, e que há-de parar na última atitude diante da admiração das gentes.

Ele – Escuta o silêncio. Ele fala-te: sem dúvida, o destino tem-te longe de ti. Estás a entrar em consciência disto mesmo. [...] Amanhã tu serás tu, como ninguém!

Ela – Que queres? Estou como se tivesse nascido quando te vi, apagou-se-me tudo dantes de te conhecer.

Ele – Terás a tua memória, e também a minha que te diz respeito.

Ela – Dei-te a minha vida inteira p'ra sempre.

[...]

Ela – E porque não somos livres?

Ela – Pesam sobre ambos as nossas condições no mundo: O Acaso fatal, é p'la vida e não p'lo mundo.

Ela – Se te entendo, p'ra ti o mundo é contra nós?

Ele – Não: é forçoso. É caminho. E o nosso é a Vida, somos nós.

Ela – Dizes que a Vida é fora do mundo?

Ele – Não: por cima. Exatamente por cima do mundo. E se for necessário, devemos mentir ao mundo para não nos mentirmos a nós mesmos.

[...]

Ele – O mundo tem de facto a sua sabedoria e esta é fácil de saber, mas é anónima apesar de ter imolado tanta gente. O difícil é o nosso, o de cada um: conhecer-se a si mesmo. E uma pessoa não tem mais tempo do que este: conhecer-se a si mesmo. Como pode alguém parar de conhecer-se se as suas ideias mudam constantemente?

Ela – Achas-me capaz de conhecer-me a mim mesma?

Ele – Sim: tu existes, existes para viver, e a vida não é outra coisa que conhecer-se a si mesmo. [...]

(OC, 591-593)

O último verso do poema “Panorama” (OC, 216-217), sem registro de data, repete a mesma ideia: “[...] vale mais a vida do que a existência”; mas o texto expressa juízo um pouco diverso do lido nas três primeiras citações do verso. Neste último caso, trata-se de uma conclamação ao direito de sonhar, suprimido pela obrigação do homem de pôr em funcionamento o mundo maquinal da modernidade. Leiamos os versos de Almada:

Eh empregados do mundo
deixai o mundo funcionar sozinho
há mais do que o mundo na terra
cada forma aspira a ser cantada na lira
sem parecido nem igual!
Eu também sou da terra
mas não sou de funcionar
sem ter estrela no ar!
Estorva-me a terra por causa do sonho
estorva-me o sonho por causa da terra
eu ando na guerra do sonho com a terra.
Senhores empregados do mundo
tenham a santa paciência
vale mais a vida que a existência.

(OC, 217)

Segundo essa perspectiva a vida é o direito de subir às estrelas e sonhar, enquanto a existência está ligada ao sobreviver, ou seja, ao ter os pés o mais possível assentados na realidade. O verso “há mais que o mundo na terra” nos sugere a fala hamlettiana: “[...] há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que pode pensar a tua vã filosofia”. No texto de Almada esses mistérios do mundo e da Terra aspiram à decifração por meio da poesia, e os homens capazes de tal feito são os poetas, por serem os que mesmo fazendo “funcionar” o mundo não abrem mão de ter “estrela no ar”.

O tratamento reiterado dessa ideia vem reforçar nossa compreensão quanto ao pensamento filosófico almadiano em favor da luta de cada indivíduo conquistar uma vida autêntica, aproximando-se, desse modo, da unidade de cada qual. Eis o reforço de caráter ensaístico deduzido da leitura das passagens que compõem o primeiro segmento de *Nome de guerra*.

A segunda parte se caracteriza principalmente pelo V capítulo intitulado “Desgraçador”. Nele conta-se o episódio, segundo o narrador, por ele presenciado, quando de uma visita a “um cais sobre o Douro, perto da ponte de d. Luís”, na Ribeira Velha (OC, 257). A narrativa em primeira pessoa pode ser considerada um conto à parte com enredo, espaço, tempo, personagens próprios e independentes da exposição principal.

De acordo com classificação de Eduardo Prado Coelho esses momentos narrativos inserem-se no segundo gênero das “sequências autônomas”, caracterizando-se por serem “episódios independentes que aparecem como lições de coisas, provas de realidade, eloquência do mundo”.¹⁷⁷ Cabe ressaltar que o primeiro gênero da classificação antes referida incorpora justamente a parte considerada de cariz ensaístico-filosófico, a ela pertencendo os “discursos reflexivos em que se apresentam as implicações ético-metafísicas dos acontecimentos”.¹⁷⁸ O capítulo V pode mesmo ser considerado intervalo para um devaneio do narrador, não fosse a presença do Desgraçador, personagem comum ao destino sem brilho das mulheres dos clubes noturnos lisboetas, onde se passa parte da ação.

¹⁷⁷ COELHO, 1970, p. 36.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

Após a introdução da matéria filosófica a ser tratada no plano narrativo, seguem-se uma apresentação de Judite e uma reflexão a propósito do ambiente dos clubes e das *papillons*. Por fim, temos uma terceira e última parte referente ao enredo, só propriamente iniciado no VI capítulo.

A partir deste, a exposição se caracteriza pela fala de um narrador heterodiegético e pela focalização onisciente, sendo patente a autoridade que decide acerca do tempo e do espaço nos quais se movem os personagens. A voz do narrador dirige toda a história, resumindo episódios, realizando analepses e prolepses, a fim de tornar compreensíveis algumas passagens mais sugestivas e certas atitudes dos personagens.

O ora afirmado é verificável logo no início do capítulo VI, quando o enredo é iniciado *in media res*, pois só no seguinte, por meio de uma analepse, será explicada a ida de Antunes e D. Jorge ao clube à procura de mulheres. Nos parágrafos iniciais o narrador faz observações reveladoras do que se passava interiormente com Antunes em sua primeira ida ao clube ao lado de D. Jorge:

- Uma mesa para quatro!
Como eram só dois, quatro não entrava na cabeça do seu amigo. Contudo, este seguia-o como o resto de um barco segue a proa. Sentaram-se. Os músicos pareciam cada um para o seu lado. [...] Logo de entrada aquilo tudo fazia-lhe um bocado de impressão (OC, 259).

O exemplo dá mostra da visão de totalidade assumida diante da narrativa. Noutro passo, o narrador assume uma

posição de ulterioridade em relação aos personagens,¹⁷⁹ chegando a transcender os limites do conhecimento que Antunes tem de seu devir, como se constata nesse trecho:

Ainda não havia muito tempo que o Antunes se apoquentava por ver que andava atrasado na vida, mas mal sabia ele então que poucos dias depois deixaria de estar atrasado, para passar a andar ao contrário da vida (OC, 296).

Ainda no atinente à estrutura formal do romance, cabe analisar a ocorrência e a combinação dos discursos dos personagens e o do narrador. Quanto a isso, a narrativa apresenta variados tipos de discursos. O *direto* ou *citado*, forma mais mimética de representação, segundo critério estabelecido por Genette para avaliar o grau de *mimesis* da reprodução discursiva dos personagens,¹⁸⁰ aparece ao longo de toda a narrativa. Não raro, o narrador cede vez aos personagens para se pronunciarem. Os diálogos entre Judite e Antunes, devidamente anunciados pelos dêiticos e indicadores gráficos, são os mais frequentes. Porém a presença do narrador é sempre uma constante, intrometendo-se ele sobretudo nas falas e reflexões do protagonista que, apesar de ser o eu desencadeador do enredo, é o de voz menos autônoma. O trecho a seguir é exemplo cabal do observado. Deveria ser um diálogo entre Judite e Antunes, mas as respostas do protagonista acabam, todas, intermediadas pelo narrador, que o emudece aos olhos do leitor por meio do discurso indireto:

¹⁷⁹ REIS, Carlo; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 117, 122.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 275.

- Você é casado?
O Antunes disse que não.
– Tem uma amante?
O Antunes disse que não.
– Ah, é livre?! Como eu. Tem cara de ter noiva.
O Antunes disse que não.

[...]

- Você deve andar pelos trinta?
– O Antunes disse que sim.
(OC, 294)

Opõe-se a essa situação de dependência discursiva uma passagem pela qual a voz de Judite se autonomiza coloquialmente, contribuindo para caracterizar a fala da própria personagem quando assume o estatuto de sujeito da enunciação:¹⁸¹

- Tu tás zangadinho ca tua Judita? Tás, tás, sim, sim. O mim vê tudo co o meu olinho marôtu. E este dedinho piquinino diz tudo ao ovidinho do mim. Ele disse ao mim que o Luís tá muito aborrecidino co a Juditezinha, qué muito mazona, muito, muito, muito!
(OC, 330).

4.2 À luz do paratexto

Após a análise dos aspectos formais da narrativa e antes de levar a cabo o exame da função representativa do protagonista e dos demais personagens de *Nome de guerra*, na pers-

¹⁸¹ REIS; LOPES, 1988, p. 275.

pectiva teórica seguida desde o início neste trabalho, cabe tecer algumas considerações a respeito do paratexto inscrito no romance único de Almada Negreiros.

Trata-se de examinar, brevemente, a função do título e da epígrafe inicial da obra, e também da moralidade posta ao fim das páginas escritas. Do mesmo modo serão analisados os títulos dos capítulos merecedores de especial atenção. Esses aspectos paratextuais parecem lançar luzes ao até aqui já dito.

A partir de 1982, com Gérard Genette, o conjunto dos enunciados que dizem respeito a um texto, por exemplo, título, subtítulo, prefácio, posfácio, introdução, índice etc., passa a ser designado paratexto, indicando os acessórios textuais demarcatórios da intenção encerrada na obra. O paratexto serve de deixa, de indicativo, de abertura posta à disposição do leitor pelo autor. O paratexto é, pois, um balizamento através do qual o texto ganha presença, se torna obra e assume seu *status* na instituição literária. Interessa-nos em *Nome de guerra* o paratexto autógrafo ou autoral, de cunho tanto pragmático quanto programático.

É portanto sintomático o antelóquio posto nas páginas de *Nome de guerra* consistente no seguinte texto de Almada: “O leitor há-de ver já a seguir que o autor não é forte em ciência, de modo que tudo quanto ficar escrito não terá absolutamente nada de científico. Será exatamente nem científico nem falso, ao mesmo tempo. O AUTOR” (OC, 252).

Estamos diante de um paratexto pragmático e programático, sem dúvida, pois enquanto dirige a leitura do destinatário explicita o programa norteador da obra a ser lida.

Essas palavras liminares de Almada Negreiros, epígrafe diretiva, afastam de logo a possibilidade de ser *Nome de guerra* uma obra científica. Suas páginas não contêm

nada “nem científico nem falso”, escreve Almada, conferindo ao texto, por antífrase, a indispensável verossimilhança, sendo esta, como se sabe, não regida pelos conceitos de “científico nem falso”.

Tem-se, a partir desse jogo metalinguístico, que *Nome de guerra* “está para além do meramente científico ou ideológico”. E podemos concluir, com Eduardo Prado Coelho, “que o não-científico pode ser verdadeiro, que há verdades que excedem a ciência, e que desse excesso se ocupa a palavra literária”.¹⁸²

Há, portanto, de admitir o propósito autoral frisado ao leitor de, mesmo não sendo *Nome de guerra* dotado de rigor científico, não ser de nenhum modo falso, havendo, no texto em questão, dose de verdade que a verossimilhança e a literariedade admitem.

Assim, já quase ao fim do romance, o narrador reflete a propósito da experiência, a partir de duas sentenças contraditórias, uma de Pascal e outra de Poincaré, concluindo: “A sorte da ciência é haver por cima dela verdades que não são científicas” (OC, 356).

Quanto ao sintagma-título do romance, durante a narrativa é referido explicitamente apenas uma vez.

O capítulo III, intitulado “Uma Judite que não se chama assim”, apresenta e identifica essa personagem feminina sugerindo, mas deixando de nomear a expressão que dá título ao livro, consignada nos meios militares e no *bas-fond*:

ERA UMA VEZ uma rapariga chamada Judite. Mas o seu nome verdadeiro não era Judite. Só às vezes, em ocasiões muito íntimas, é que ela esteve quase para dizer tudo:

¹⁸² COELHO, 1970, p. 37.

– Eu não me chamo Judite. Mas não digas nada a ninguém. O meu nome verdadeiro é...
E calou-se.

(OC, 255)

Há, por conseguinte, consciência artística na elaboração textual de Almada, embora este prefira sugerir a mostrar, desde o início, a força do sugestivo sintagma.

No capítulo XX o narrador põe o leitor a par das dificuldades e da vida adversa de Judite em seu cotidiano, empregando por duas vezes a palavra *guerra*, com maiúscula a destacá-la, e exclamações, fazendo contrastar sua condição humana com a paz a que tanto ela aspirava. Almada, note-se, faz a primeira sugestão no início do romance, a segunda quase no meio deste, para, somente no capítulo LVI, pouco antes do epílogo, permitir ao narrador onisciente e senhor do destino dos personagens revelar: “Ficara escrito também, naquela hora, que ele conheceria em Lisboa uma rapariga que o leitor já sabe, vulgarmente conhecida pelo seu nome de guerra: Judite” (OC, 348).

Ora, se Judite escondia sua real identidade atrás desse apelativo, o nome Antunes também deve ser considerado nome de guerra, pois a identidade do protagonista com outro anteposto, Luís, está expressa na felicidade de ouvir pela primeira vez Judite pronunciá-lo.

Há, portanto, a questão da identidade e da identificação não apenas do protagonista e da personagem que com ele contracena, mas da própria razão de batismo do livro, que muito ganha com a lenta revelação proporcionada ao longo de muitas páginas.

Os títulos dos capítulos também desempenham uma função importante em *Nome de guerra*. Estão articulados di-

retamente com o texto, e quase sempre cumprem a função de síntese daquilo a ser lido. Não obstante esse caráter prevalente nos referidos títulos, há dois meramente indicativos: “Desgraçador” e “O Tio”. Outros são preceituais, a exemplo de: “A sociedade só tem que ver com todos, não tem nada que cheirar com cada um”, “Quando as ajudas desistem, pega a conspiração” e “Cada qual vê Eva pela primeira vez”. Os mais longos se põem no rastro da tradição clássica e barroca de titular, lembrando muito a narrativa picaresca do anônimo *Lazarillo de Tormes*. Alguns desses títulos têm a função de marcar partes importantes da narrativa: “Onde se começa a ver que numa mesma vida mal cabe um quanto mais dois”, “Um dia antes de nascer pela terceira vez”. Outros são poéticos: “As estrelas são pescadoras e andam à pesca de gente”, “A terra é até onde vem tudo que se vê das estrelas”. Mesmo os últimos, é de sublinhar, não deixam de cumprir a função de síntese dos capítulos, modo pelo qual o autor direciona a compreensão de seu texto.

A narrativa se encerra curiosa e originalmente com um recurso a fazer contraponto à voz do narrador ensaístico. Fechando o derradeiro capítulo lê-se: “MORALIDADE DESTA ROMANCE: Não te metas na vida alheia se não queres lá ficar”.

Ora, essa solução final é um flagrante recurso buscado às histórias de proveito e bom exemplo, na melhor tradição portuguesa de Gonçalo Trancoso. Tanto esse procedimento quanto o dos títulos, buscados na tradição ibérica, confirmam o caráter *residual* pulsante na obra de Almada Negreiros.

Em suma, o paratexto, conscientemente empregado em *Nome de guerra*, tem a finalidade de prender o leitor ao roteiro de gnose e aprendizagem didaticamente deixado impresso nesse romance por Almada.

4.3 O *puzzle* desvendado

Quanto ao modo como será abordado o romance *Nome de guerra*, e o que representa essa narrativa no conjunto da obra de Almada Negreiros, é de esclarecer havermos partido da ideia de ser o texto almadiano a configuração de um roteiro de autognose. Tomaremos o romance como texto-chave a fim de indicar os passos desse roteiro de conhecimento efetivado nas trocas sociais vivenciadas e nas poucas interações operadas por Antunes, as quais causam profundas alterações em seu comportamento, implicando na descoberta de novas realidades, no encontro com os outros do entorno e, principalmente, na manifestação de seu “eu” uno e múltiplo.

Consideramos o citado romance uma espécie de concretização desse caminho. E Antunes, seu protagonista, encarna a ideia daquele *eu* plural definido pelo autor em *A Invenção do dia claro*,¹⁸³ eu-poemático que, na avidez do encontro de si mesmo, diz ter ido à procura de uma vida para copiar dos livros e dos mestres. Nos capítulos de *Nome de guerra*, está também a configuração do menino de olhos de gigante, determinado a cumprir viagem para obter o todo; está ainda o eu-poético de “As quatro manhãs”, na luta por saber-se inteiro, criando métodos para atravessar a multidão e inventando-se gênio para chegar aos próprios pensamentos, até alcançar sua legítima vida intacta.

Esta peça-chave narrativa, o romance *Nome de guerra*, nos proporciona chegar ao roteiro cognitivo configurado na obra do autor lançando mão de outros textos por ele escritos:

¹⁸³ “Quando digo Eu não me refiro apenas a mim, mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa” (OC, 183).

manifestos, poemas, ensaios e peças de teatro. Desse modo, apenas tentaremos completar o *puzzle* e indicar a unidade constatável na aparente dispersão de obra tão extensa, conquanto possamos observar, com Jorge de Sena, no tocante à escrita poética do autor

[...] com determinadas diferenças de gama, [...] é uma linguagem que não tem solução de continuidade entre a linguagem expressamente do poema, a linguagem do ensaio, e a linguagem de ficção. [...] São [...] apenas adaptações a um gênero numa mesma maneira de falar.¹⁸⁴

Ainda no que tange à unidade, ao enumerar as formas múltiplas de linguagens artísticas nas quais Almada se expressou (caricatura, romance, pintura, dança, ensaio, teatro, representação dramática, poesia), Ernesto de Sousa conclui:

[...] tudo isso foi Almada Negreiros, [...] mas uma análise superficial mostrará que isto tudo não constitui uma Obra; [...] faz parte de uma ação, de um processo, precisamente, um Ultimatum. É nesta abertura que reside a modernidade e o interesse atual de Almada Negreiros.¹⁸⁵

A unidade temática de sua obra gira em torno do processo de enformar a vida do indivíduo e da coletividade portuguesa no rumo do novo nascimento do homem, do artista e da

¹⁸⁴ SENA, 1985, p. 13.

¹⁸⁵ SOUSA, 1970, p. 47.

Pátria no século XX. Essa unidade diz respeito a um obstinado desejo de lograr a identidade e a totalidade perdidas pelos seus contemporâneos. Eis a tônica da história protagonizada por Antunes em *Nome de guerra*.¹⁸⁶

Mas, como o romance pode representar a concretização desse roteiro, espécie de culminância do caminho realizado, se os ensaios escritos posteriormente contêm ainda as reflexões em torno do mesmo assunto? Supomos esteja a resposta no propósito de Almada em aprofundá-las e tratá-las, não mais ficcionalmente, como já o fizera desde o poema “A cena do ódio” (1915), mas de modo a dar ao assunto a importância filosófica devida. Essa é uma demonstração da coerência entre seu modo de pensar e agir ao longo dos privilegiados setenta e sete anos de existência, dos quais sessenta e cinco inteiramente dedicados à Arte, de acordo com o que se lê na cronologia da vida e da obra do autor (OC, 51-64). Isso também confere unidade à sua obra.

Nas estrofes abaixo do poema “A cena do ódio” temos, sucintamente, o drama desenvolvido nos escritos posteriores. A angústia da busca da verdade de si norteadora destes versos é a mesma desenvolvida ao longo do poema “As quatro manhãs”:

E eu vivo aqui desterrado e Job
da Vida-gêmea d’Eu ser feliz!

¹⁸⁶ Registre-se aqui o que pode ter sido um engano de Ellen Sapega ao dizer que *Nome de guerra* seria a narração da “história da identidade do sujeito” (SAPEGA, Ellen N. Fernando Pessoa e José Almada Negreiros: reavaliação de uma amizade estética. *Revista Colóquio / Letras*, Lisboa, n. 113/114, 1990a, p. 123). Ora, o romance de Almada narra a história de uma procura incessante para a obtenção de identidade, portanto, da falta de identidade do sujeito.

E eu vivo aqui sepultado vivo
na Verdade de nunca ser Eu!
Sou apenas mendigo de Mim-Próprio.
(OC, 88)

A gnose pelos sentidos, o desencanto com a ciência e o saber livresco como forma de explicar a vida se fazem presentes na citação abaixo, cujo desdobramento ocorrerá em *A Invenção do dia claro*, *Nome de guerra* e nos ensaios “Charlie Chaplin” e “Arte e artistas”:

E de que serve o livro e a ciência
se a experiência da vida
é que faz compreender a ciência e o livro?
(OC, 94)

A passagem a seguir, ainda de “A cena do ódio”, traz questões que implicam o desejo fáustico do homem moderno na demanda do todo, e mesmo do infinito, da indispensável conquista do próprio e do desvio da cópia, do alheio. O assunto se patenteia em sucessivos textos, por exemplo, nos poemas “Menino d’olhos de gigante”, “Noite rimada” e “As quatro manhãs”, na peça 23, 2ª andar e nos textos em prosa “O homem que se procura”, “O desenho”, “Direção única”, “Arte e artistas”, “Prometeu: ensaio espiritual da Europa”, “Vistas do SW”, “Fundadores da idade nova”, “Prefácio a *Um homem de barbas*, de Manuel de Lima”, entre outros.

Os homens são na proporção dos seus desejos
e é por isso que eu tenho a Concepção do Infinito...
Não te cora ser grande o teu avô
e tu apenas o seu neto, e tu apenas o seu esperma?

Não te dói Adão mais que tu?
Não te envergonhas o teres antes de ti
outros muito maiores que tu?
Jamais eu queria vir a ser um dia
o que o maior de todos já tivesse sido
eu quero sempre muito mais
e mais ainda muito pr'além-demais-Infinito...
Tu não sabes, meu bruto, que nós vivemos tão pouco
que ficamos sempre a meio-caminho do Desejo?
(OC, 96)

Por último, lemos no mesmo poema a ideia de ser preciso abandonar tudo, ignorar experiências impostas e modelos impingidos pelas diversas instituições; começar do princípio, nascer outra vez, tendo por objetivo a cognição singular.

Nome de guerra é, sem dúvida, o texto no qual os temas contidos nos versos de “A cena do ódio” são abordados com mais abrangência:

Larga a cidade e foge!
[...]
Vence as lutas da família na vitória de a deixar.
Larga a casa, foge dela, larga tudo!
Nem te prendas com lágrimas, que lágrimas são cadeias!
Larga a casa e verás – vai-se-te o Pesadelo!
A família é lastro, deita-a fora e vais ao céu!
Mas larga tudo primeiro, ouviste!
Larga tudo!
– Os outros, os sentimentos, os instintos,
e larga-te a ti também, a ti principalmente!
Larga tudo e vai para o campo
e larga o campo também, larga tudo!
– Põe-te a nascer outra vez!

Não queiras ter pai nem mãe,
não queiras ter outros nem inteligência!
A inteligência é meu cancro
eu sinto-A na cabeça com falta de ar!
[...]
Depois põe-te a viver sem cabeça,
vê só o que os olhos virem,
[...]
Põe-te na Natureza!
Larga tudo e a ti também!
(OC, 101)

Levando em conta a concepção da obra como um *puzzle*, esse fragmento caberia de modo perfeito como reflexão, “voz da consciência”, no momento em que Antunes fica completamente só para lançar-se na conquista da realidade, porque se desprende de todos os laços familiares, chegando mesmo a cobrar interiormente indenização pelos erros a ele causados devido à educação que lhe fora inculcada.¹⁸⁷ O trecho do poema supracitado bem justifica as sensações estranhas acontecidas com o protagonista nesta passagem do romance:

O Antunes não sabia que estranha sensação lhe passava pelo corpo ao descer a escada, ao seguir na rua, que não acertava com os pés exatamente no chão, umas vezes quase que tropeçava, outras vezes o chão era um nada mais baixo. Mas, em vez de querer avaliar a sensação, começou a andar mais depressa e esforçando os rins para vencer-se, para ser decidido na marcha e não ficar a escutar efeitos de ocasião. A sua vontade dirigia

¹⁸⁷ José Gomes Ferreira, em suas memórias, também faz a mesma cobrança a seus mestres como se tem à página 74-77 do livro FERREIRA, José Gomes. *O mundo dos outros*. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1950.

a própria marcha: não aceitava influências, queria sua iniciativa. Dez contos eram dele! Dez contos não bastavam para pagar a indenização dos erros cometidos na sua vida, pela educação que lhe tinham dado. E outras ideias como esta enrijeciam-lhe o corpo verticalmente (OC, 306-307).

A estranha sensação não passava de um estado típico de crise que, segundo interpretação de Gilberto de Mello Kujawski, significa “falha do mundo” ou “falta de realidade sob os pés”, justamente a impressão do espírito do protagonista naquele instante.

Antunes é a própria representação do homem moderno, vivente do período finissecular a caminho de um novo século.

Portanto, Antunes é a personagem “nomeada” por seu criador para fazer o percurso de todos os Eus insuflados na obra almadiana a caminho da gnose, cujo roteiro se encontra no entrelaçamento de *Nome de guerra* com os demais textos do autor. O romance é como se fosse a dramatização desse roteiro vislumbrado nos escritos do poeta. Antunes é quem metafóricamente sobe ao palco para viver o papel de um indivíduo que se procura, sendo ele, na realidade, a encarnação plural do homem moderno vivendo sob a impositividade da fragmentação e da perda de totalidade devido aos embates e choques causados pela velocidade e mecanização comuns à vida das cidades.¹⁸⁸

Porém essa representação não se restringe a Antunes. Estende-se a todo o espaço convertido em cenário a serviço do enredo e dos personagens.

A chegada de Antunes a Lisboa, após anos de ausência

¹⁸⁸ O diagnóstico da situação histórica que motivou a fragmentação refletida na construção do protagonista de *Nome de guerra* já foi examinado em profundidade no capítulo de abertura deste livro.

da cidade que agora era “uma grande capital”, lhe causou estranhamento. Contudo, é preciso notar em suas palavras que a Lisboa para a qual voltara, era a noturna, a dos clubes e das mulheres, lhe era completamente desconhecida, a não ser de ouvir falar, como se deduz desta passagem:

- Não há dúvida que Lisboa está uma grande capital!
- Isso ainda não é nada comparado com o que há lá fora. Em mulheres, então, não se fala.
- Já mo tinham dito muita vez, mas eu nunca esperei que isto fosse assim! (OC, 260-261).

Antunes era, portanto, um “estreante”, “entrava ali pela primeira vez [...] e ainda não sabia acompanhar aquelas velocidades” (OC, 258-261) mesmo tendo por guia homem “experimentado”, D. Jorge, com quem seu tio fizera acordo para “lhe pôr o rapaz ‘pronto a funcionar’” (OC, 262).

O confronto com a nova realidade, a ida ao clube, o propósito do tio, o encontro com Judite – a prostituta escolhida por D. Jorge para “meter-se com o rapaz”, as atitudes de D. Jorge – indivíduo que seu tio sabia ser “bruto como as casas e ordinário como um homem” (OC, 262) – causam em Antunes forte impacto, duro abalo. Esse choque sofrido pelo protagonista, jovem e provinciano, quando de sua inserção na grande capital com usos, costumes e velocidades nunca vistos antes, permite-nos estabelecer uma equivalência com àquele experimentado pelo homem moderno quando das mudanças ocorridas com a chegada do novo século.

Essa espécie de inadaptação é a mesma pela qual passou o campesino arrancado de seu hábitat para servir de mão de obra no trabalho fabril, o mesmo que sofre com o enclausuramento em cortiços superpopulosos, fatores concorrentes para

a perda da totalidade e da individualidade. Tudo isso ocorria sob os olhos atentos de Almada, não podemos esquecer, e sua obra prova que o poeta não se alheou diante dos impactos causados a todos os indivíduos que viveram nesse período.

Com respeito aos espaços onde se desenvolve a narrativa, o clube de jogos e de mulheres, o hotel, a pensão onde mora Judite, esses espaços compõem cenário diverso do que constitui a paisagem da província. O novo *modus vivendi* também estava em desacordo com o antigo. De um lado, a diversão noturna, o barulho, o xingamento, o desrespeito ao semelhante e à vida; de outro, o viver diurno, familiar, sossegado. Temos aí a oposição campo/cidade, conflito que, apesar de ter sido mais aguçado no século XIX, continuava sendo um dilema para o homem do novo século.

O confronto entre os dois ambientes termina por levar o protagonista a tirar proveito em seu processo de aprendizagem. Fica ele entre a serenidade da província e o atropelo da vida urbana. Porém, o primeiro ambiente lhe manipula a vontade, fazendo predominar o modo estático de ser provinciano, enquanto o segundo lhe permite a liberdade e o caminho da gnose, fazendo prevalecer a livre determinação individual.

Há uma peculiaridade envolvendo espaço e tempo nesse romance. A Lisboa onde se encontra Antunes é a configuração do presente voltado para o futuro, pois nela se entregará à vida e deixar-se-á viver. É o cenário da dinamicidade, da multidão em constante movimento e da imprevisibilidade, enquanto a província é toda ela significação do passado, cenário diverso onde predomina a imobilidade. Essa afirmação tem apoio nas seguintes constatações acerca do ocorrido com o protagonista

[...] só sabia estar no passado, até ontem, o mais tarde até entrar naquela sala. Tudo o mais era imprevisto, não estava no seu programa, ele bem não queria ter vindo a Lisboa (OC, 266).

O que ia pela mente de Antunes se complementa com as reflexões dele em torno dos ambientes entre os quais se dividia:

Em três cenários diferentes passava-se um conto da sua cabeça: uma terra de província, um clube da cidade e um quarto de cama. No primeiro cenário entravam cinco personagens: marido e esposa, o seu filho, o tio deste e uma rapariga que o filho namorava e não namorava, um conhecimento que durava desde crianças. Este cenário era uma espécie de presépio com figurinhas humildes em barro de cores e só se abria em noite de Natal. Destas figurinhas de barro, a única que falava e mexia era a do tio, que andava a cavalo por toda a parte, sem descansar. As outras não eram de mexer. No segundo cenário eram inúmeras as personagens, todas em movimento: frequentadores de clubes, homens e mulheres, o Antunes no meio deles, e músicos, dançarinos, criados, etc. No terceiro cenário, duas únicas personagens: um rapaz e uma rapariga. O rapaz despia a rapariga, que estava como morta, e metia-a dentro da cama e depois fechavam-lhe a porta por fora (OC, 273).

Não podemos deixar de observar que Antunes só se encontra nomeado no segundo cenário. No filho, presente no primeiro cenário, já quase não se vê, ou, pelo menos, sente que já não mais se identifica com aquela ideação presa ao universo limitado do passado, juntamente com pessoas que “não eram de mexer”. Quanto ao terceiro, era ainda muito adiantado para

ele, não conseguia se integrar ainda àquelas velocidades. Portanto, Antunes limitou-se a estar no espaço intermediário até resolver de vez “agarrar a vida com as suas mãos” (OC, 272).

Sozinho, diante da realidade e de um mundo em nada dele, atingido em cheio por bruscas mudanças a se processarem rápido demais para lhe permitirem a compreensão no mesmo ritmo, confuso, Antunes “alheava-se como podia daquelas desagradáveis violências e sentia saudades dos pais, do namoro e do seu quarto de dormir, sossegado, na província” (OC, 267). Era preciso parar um pouco a fim de poder assimilar tantas coisas novas e definir seu papel diante de outra realidade, pois “nunca estivera tão perto de gente” (OC, 267).

No romance, Antunes é filho único de um casal nascido, criado e vivido na província. Rapaz pacato, namorou Maria só “para os outros”, desde o tempo de criança. Casaria com ela não fosse o propósito de seu tio em transformá-lo num homem como ele, dado a grandes aventuras com mulheres. Daí encontrarmos o protagonista de *Nome de guerra* num meio social tão diverso e alheio à sua visão de mundo de até então. Tudo naquele ambiente lhe era estranho: as pessoas, o modo de se portarem, as conversas.

Antes de adentrarmos no processo de gnose pelo qual passa Antunes, vamos analisar o papel dos demais personagens que de algum modo o influenciaram durante o roteiro. Começemos pelas duas mulheres: Maria e Judite. Qual a função desempenhada por cada uma delas dentro desse roteiro de conhecimento?

Maria é representação do amor romântico, frágil e sublimizado. Patenteia o passado próximo ao qual Antunes não deseja retornar. Maria faz parte dos que “não eram de mexer” (OC, 273). É a moça vestida, suave, e de sono branco, nas imagens

vindas à cabeça de Antunes. Limitada, presa aos costumes provincianos, dormia para o mundo e jamais veria ao longe, pois “mal abria os olhos, fechava-os logo, sem ver nada” (OC, 283).

O recurso pelo qual o narrador nos dá a conhecer Maria, um dos polos da imagem do amor na vida do protagonista, é o da “visão fantástica” ideada por Antunes. Vale a pena ler novo trecho do romance para compreendermos por que o pender para o lado de Maria implicaria grande desequilíbrio para Antunes após sua entrada na realidade:

Num vasto campo cheio de relva verde estava adormecida uma rapariga. Parecia morta. A sua cara era pálida e os seus vestidos humildes. Tinha os cabelos soltos e os pés e as mãos atados com cordas que davam muitas voltas aos braços e às pernas, e cheias de nós difíceis de desfazer. Nesse campo ia a andar um rapaz [...]. A certa altura viu a rapariga. [...] Quis acordá-la. Por mais que fizesse, a rapariga não falava e, mal abria os olhos, fechava-os logo, sem ver nada. O rapaz queria desatar-lhe aqueles nós, mas eram tantos [...]. Depois de longos trabalhos lá conseguiu desatar-lhe [...] as pernas e os braços. Nisto a rapariga acordou. Olhou serena para ele e teve um sorriso suave [...]. O Antunes, ao passar-lhe por diante dos olhos esta visão fantástica, viu que quem estava deitada na relva, a dormir, atada de pés e mãos, era aquela rapariga que ele namorava na terra. O rapaz que a veio salvar era ele (OC, 283).

Essa é a descrição exata da moça sem vida própria a viver em função do Outro, o seu esperado Antunes. A personagem Maria é um exemplo de quem se resigna a “morrer em

vida”, a “viver em branco”, de acordo com a definição almadiana de quem se alheia completamente de si para viver pelos outros. Maria representa fielmente essa conceituação de Almada Negreiros. Talvez, por isso mesmo só lhe restasse a morte real, como de fato lhe sobreveio. Nesse sentido, Maria se assemelha à personagem almadiana Hécate, da peça *O mito de Psiquê*, cuja vida ofereceu incondicionalmente a Eros.

Judite representa o oposto da suavidade, da sublimação. É a própria constatação do momento presente. Por isso mesmo, foi para Antunes a porta de entrada para a realidade. É a mulher nua nos braços de Antunes, fazendo desmoronar toda a educação recebida até ali.

Em oposição a Maria, mulher suave por excelência, tinha Judite

[...] carnes sequiosas e mordida com os dentes, e cuspiam com a raiva, e beijava com os lábios, e arranhava com as unhas, e acariciava com as mãos, e defendia-se com os músculos, e juntava aos músculos os nervos para se defender, para conquistar, para abrir caminho, para não deixar nenhum estranho chegar-lhe ao seu coração (OC, 282-283).

Judite desempenha a função da mulher cidadina acostumada ao burburinho, cabendo-lhe ainda o papel de acentuar o lado perverso das grandes capitais. A face avessa de Lisboa, assim como pareceu a Antunes certa vez: “uma cidade escondida com as traseiras de fora” (OC, 345). Essa é a Lisboa que Judite encarna: a da população em guerra cotidiana pela sobrevivência. A vida, para ela, “era uma luta constante, ofensiva e defensiva, sem tré-

guas, sem repouso mais do que no dormir” (OC, 281). Por isso, contrário ao de Maria, seu sono não era branco. O sono de Judite

era cair fulminada pelo excesso e pela fadiga. Apenas acordava, tudo lhe era hostil em redor. Os móveis do quarto, o vestido que despira ao deitar e que ficara metade no chão e metade na cadeira, os sapatos distantes um do outro, o chapéu na maçaneta da cama, as recordações da véspera, o sol a querer por força entrar pelas frinchas, o movimento da cidade que se ouvia lá fora, o dinheiro espalhado no mármore do toilette, o estômago, a bronquite, tudo, tudo contra ela, tudo lhe gritava, à uma, a mesma palavra: Guerra! Contudo, [...] o que ela procurava primeiro que tudo era paz. Era tumultuosamente que ela procurava a paz, sem descansar (OC, 281).

O oximoro contido na última frase patenteia que Judite não poderia encontrar a desejada paz no clima por ela vivido. Ao modo de Maria, a prostituta era também mulher limitada, sabendo ver pouco além de seu nariz. Judite era literalmente míope e sua imaginação tinha o alcance dos próprios braços, ou seja, não vislumbrava algo mais distante, futuro. Usando as palavras do narrador ousamos dizer que, sem a companhia de Antunes, Judite “ficava sozinha com o seu futuro, isto é, sem nada” (OC, 307) porque viver lhe bastava dispensando o saber viver (OC, 343). Tal feito é impossível. E o narrador põe Judite a pensar desse modo, justamente para mostrar a inviabilidade de se chegar ao fim do roteiro de conhecimento e ao alcance da unidade e da inteireza sem ter consciência de que viver é *quefazer*, é planejar a própria vida.

E, assim como Maria, Judite esperava vir sua vida pelas mãos de outros. Não tinha vida própria, apesar da dependên-

cia não ser igual à da provinciana Maria. As duas fazem parte do quadro típico da alienação por falta de consciência de que viver é saber-se vivendo em busca do próprio. Portanto, ambas deveriam trazer consigo um projeto de vida. As palavras de Antunes acerca da impossibilidade do futuro dele com Judite são implacáveis quanto à inconsciência da prostituta em relação ao próprio viver:

Mas a sua vida é impossível. [...] Já é tarde para ela. Irremediavelmente tarde para os seus inexperientes dezenove anos! Inexperientes?! sim, e desgraçados. Desgraçados antes de terem chegado à vida. Surpreendidos pela realidade antes de saberem defender-se. [...] Nada que interesse a um homem cuja vida e cuja felicidade não são impossíveis! O meu futuro não é impossível! Com ela é impossível. E eu tenho o dever do meu futuro, o maior dever que eu tenho na minha vida. Um dever forçoso, [...] como a própria vida! (OC, 308).

Aqui lembramos a ideia repetida várias vezes por Almada: vale mais a vida que a existência. As palavras de Antunes deixam entrever conclusivamente como as chances de futuro ao lado de Judite eram inexistentes, pois mesmo considerando a pouca idade dela, já não havia ensejo de chegar a viver. Portanto, continuaria apenas existindo. Daí por que fica às portas da vida, enquanto Antunes a ultrapassa.

Judite representa a legião de incapazes de atingir a gnose, o conhecimento de si e o da realidade, pois se contenta em ser uma para cada um, ou seja, em ser apenas uma soma de metaperspectivas, carente da perspectiva dela mesma, portanto, impossibilitada de chegar à síntese de sua autoidentidade. No máximo, conseguiria uma aproximação de si mesma, mas

preferia fugir dela ou recusá-la. Os excertos abaixo dão bem esta perspectiva ou a falta desta:

Toda a gente faz de mim uma coisa e eu sou outra muito diferente. A Judite é isto, a Judite é aquilo, e não é nada disso. E eu é que lhes dou a dizer. Mas quem é a Judite ainda ninguém acertou. [...] Sem que o Antunes a tivesse ensinado, ela tinha aprendido com ele a ver-se de uma maneira diversa da que costumava nos clubes. Procedia, é claro, ainda à maneira antiga, mas já não era por querer, como dantes. Ela própria confessava ao Antunes: “Eu sou muito torta!... Mas tu deves ensinar o que eu hei-de fazer. Tu és o homem. Não me deixes fazer o que me vem à cabeça, que são tudo asneiras. Mostra que tens força e sabes o que queres!...” [...] Por fim, a confusão passou a realidade, e a Judite estava na verdade mudada: já não era uma Judite qualquer, era a Judite do Antunes (OC, 293-309,310).

Judite representa ainda o grande engano do indivíduo que procura por si mesmo e pensa encontrar-se no relacionamento afetivo, o logro de quem imagina que a parte faltante em si se completaria com o outro de fora e não na sua interioridade. Tal engano foi o de Antunes para resolver a estagnação de sua vida ao procurar uma mulher, melhor dizendo, a mulher Judite. Pensava ele em cumprir necessidades para que, enfim, viesse a “agarrar a vida”, fazê-la “surtir efeito” (OC, 274).

Pelo exposto, fica evidente ser Judite o outro polo na vida de Antunes. Por conseguinte, seria igualmente um desequilíbrio pender para seu lado. “O desequilíbrio era para os dois lados: a Maria e a Judite eram ambas o mesmo erro!” (OC, 341). E tudo isso começou porque Antunes permitiu a outras

pessoas o manejo de seus sentimentos. Nesse ponto entram os demais personagens do romance implicados no processo de gnose vivido pelo protagonista de *Nome de guerra*: os pais de Antunes, o tio e D. Jorge.

Estes representam a sociedade. São interventores delicados e perigosos no percurso do filho/sobrinho desejoso de chegar ao fim do roteiro. São pessoas que, mesmo não se lhes dando permissão, vão pondo “boas mãos no assunto” (OC, 342) dos outros.

Assim fizeram os pais de Antunes ao aproximá-lo de Maria. Para eles, seria a melhor solução, mas para Antunes representava uma invasão de sua intimidade e, por isso, ele afirmava só namorar Maria para os outros. Cabe ressaltar que se os seus familiares assim o fizeram foi porque o protagonista naquele momento permitiu disporem da sua vida daquele modo. Segue-se como conclusão que o indivíduo acaba por ter uma soma de culpas (as dele e as dos outros) no momento de aflorar-lhe a consciência de ser preciso agarrar a própria vida.

O tio de Antunes tinha realmente intenção de mudar o destino das pessoas, de interferir na vontade, nos desejos dos outros. Era como se agisse sob o imperativo da sociedade que, apesar “de não ter que cheirar com cada um” (OC, 255), obriga cada pessoa a escutar e seguir suas falas. Assim se caracterizava o tio, segundo descrição detalhada do narrador num capítulo só a ele dedicado. Esse personagem encarava, pois, a pressão da comunidade, renitente em não tomar conhecimento da individualidade de cada pessoa.

Na província “todos haviam de sentir-lhe a decisão” (OC, 263). Estando já escrito o destino das pessoas, cabia-lhe fazer que o mesmo se cumprisse: “[...] era a frase que andava mais com ele, esta de que ‘é preciso quem faça as coisas’” (OC,

263). O tio era o próprio condutor das circunstâncias sociais dos indivíduos e, ainda por cima, “ignorava que houvesse um natural em cada pessoa” (OC, 263), desatento a que cada qual é a soma de dois mundos: o natural e o social. Cabia ao tio de Antunes e aos com ele identificados, de acordo com o texto de Almada em “Direção única”, respeitar a realidade dessa frase: “A individualidade é um fenômeno espontâneo, sem intervenção do Homem, é o próprio papel da natureza” (OC, 757).

Diz-nos o narrador numa de suas intervenções de ordem filosófica: “O trabalho para a autobiografia não é nada mais do que evitar aquilo a que os outros nos quiseram forçar” (OC, 262). Isso não era possível aos do convívio do tio de Antunes. Ele corresponde aos “outros”, que estão sempre a fazer que cada indivíduo tenha sempre em si algo não seu; o “alheio” a tentar intervir na vida de cada um.

Porém o tio não podia estar só. Isolado não tinha nada, nem sequer vida própria para dela cuidar

[...] sozinho não havia nenhum destino que o solicitasse, que necessitasse da sua iniciativa. Nem o seu. Só entre os outros é que a sua iniciativa tomava aqueles foros de insubstituível. Há gente com muita vida e que não tem vida de seu. [...] A sua grande distração (e bem necessária lhe era) consistia em sentir a ilusão de que era indispensável na vida dos outros (OC, 264).

O tio passa por drama comparável ao do eu-poético almadiano em “Momento de poesia”, quando se refere a sentir-se “rei” do não pertinente à sua interioridade. Ambos se identificam no desejo de viver o ilusório. Essa situação, no que tange ao eu-poético, fica bem expressa nos versos abaixo:

Se me ponho a trabalhar
e escrevo ou desenho,
logo me sinto tão atrasado
no que devo à eternidade,
que começo a empurrar pra diante o tempo
e empurro-o, empurro-o à bruta
como empurra um atrasado,
até que cansado me julgo satisfeito;
e o efeito da fadiga
é muito igual à ilusão da satisfação!
Em troca, se vou passear po aí
sou tão inteligente a ver tudo o que não é comigo,
compreendo tão bem o que não me diz respeito,
sinto-me tão chefe do que é fora de mim,
dou conselhos tão bíblicos aos aflitos
de uma aflição que não é minha,
dou-me tão perfeitamente conta do que
se passa fora das minhas muralhas
como sou cego ao ler-me ao espelho,
que, sinceramente não sei qual
seja melhor,
se estar sozinho em casa a dar à manivela do mundo,
se ir por aí a ser o rei invisível de tudo o que não é meu.
(OC, 207-208)

Temos no tio de Antunes ainda a representação do destinatário da moralidade do romance no qual é personagem: “Não te metas na vida alheia se não queres lá ficar” (OC, 358). Ele é daqueles que ao viverem do alheio, deixam de ter vida própria, ou numa situação mais grave, acovardados em perseguir o próprio destino e fazer a própria vida, tentam transferir seus desejos para os outros, invadindo a individualidade e o destino de cada um com o que não lhes pertence verdadeiramente.

Assim como Maria e Judite, também o tio é exemplo de quem não sabe ver ao longe, porque “a condição para saber ver ao longe é estarmos dentro de nós se se trata do próprio, ou de ter renunciado a si mesmo se se trata dos outros” (OC, 358).

Quem não se busca e tenta impedir os outros de alcançar a unidade de si mesmos, e ainda os que “não são de mexer”, isto é, quem permite sua vontade andar pelas cabeças dos outros, está fadado à cegueira, à escuridão, não propriamente a dos olhos, mas a da luz do conhecimento. Estes, segundo a direção do roteiro de gnose almadiano, jamais alcançarão “o dia claro”.

D. Jorge, apenas um títere, desempenha a função de pôr em prática o plano arquitetado pelo tio para mudar o destino do sobrinho, representando o mestre desejoso de fazer do discípulo fiel seguidor de suas “ações e tiques pessoais” (OC, 863), exatamente o modelo de mestria proposto por Almada no ensaio *Vistas do SW*. Por isso mesmo, D. Jorge foi escolhido pelo tio para fazer de seu sobrinho “qualquer coisa que se visse” (OC, 262), um *marialva*,¹⁸⁹ no estilo do “experimentado”, seria o ideal: “bruto” e “ordinário” (OC, 262).

Além do que de comum já havia de marialvistas, galanteadores e solitários, entre D. Jorge e o tio de Antunes algo mais os aproximava: o modo de ser dos que julgam só existir “o que se vê com os olhos da cara” (OC, 675). Para estes, segun-

¹⁸⁹ Carlos d’Alge ao comentar o uso do termo *pederasta* no verso de abertura de “A Cena do ódio”, define a sociedade portuguesa da época que execrava tal postura como conservadora e marialvista. Em nota dá o significado do termo *marialvista*. *Machista*, segundo José Cardoso Pires em *Cartilha do Marialva*. E também há o uso conforme definição de José Bacelar, que em 1939 definiu *marialvismo* como “comportamento irracional” (D’ALGE, 1997, p. 81). Ambas as definições se ajustam perfeitamente ao personagem D. Jorge e ainda dão a medida do desejo do tio de Antunes para a transformação do sobrinho.

do Almada, tolheram-se todas as possibilidades de alcançar o conhecimento (OC, 838). Cabe identificá-los com a gente que, mesmo estando bem próxima da realidade, não consegue descobrir “senão o que está à vista” (OC, 272).

O tio de Antunes pertence ao mesmo universo representado por Judite cuja “imaginação não ia para além do que ficava ao alcance dos seus braços. Não tinha distância a sua imaginação: era como a sua miopia” (OC, 310). Se sabemos com Almada que a imaginação é irmã gêmea da memória, sem que possa uma se desacompanhar da outra, porque a memória tem olhos para compensar a imaginação que é cega, mas tem o querer, a Vontade (OC, 1024), estaria explicada, então, explicaria a pouca imaginação caracterizadora dos dois personagens por serem incapazes de exercitar a memória.

Vejamos como se justifica o afirmado acerca do tio e de Judite: ela era jovem de memória curta e falsa, basta atentar para as várias versões dadas sobre sua vida, envolvendo o filho, as três irmãs e a morte da mãe: “[...] esquecia-se de que já tinha contado a história uma vez, e nas seguintes dizia tudo trocado, passando-a noutros lugares. A descrição da morte da sua querida mãezinha já ia na oitava versão” (OC, 333). O tio, por outro lado, fugia da própria vida. Para ele, ter memória de si era ter maus pensamentos, só sabia pensar e estar no pertencente aos outros. Sua memória só dizia respeito às próprias ações para com o alheio. Nos momentos de solidude, “pareciam-lhe do outro mundo” e não do seu. Logo, o tio preferia não exercitar a memória.

Analisados os papéis de quem interfere, contribuindo ou não, no processo de gnose de Antunes, detalharemos os passos do roteiro do protagonista desde o momento em que,

tendo observado o descompasso havido entre sua educação e a realidade, abra-se em “seu íntimo uma janela que dava para a vida” (OC, 272). A partir de então se dispôs a enfrentar todos os embates para ganhar o conhecimento de si e da realidade. Para tanto, começou ansiando por fazer aflorar a “besta” habitante em sua interioridade.

4.4 Afinal, o roteiro de gnose

O roteiro de gnose vivido por Antunes nas páginas de *Nome de guerra*, finalmente, liga-se ao capítulo deste livro em que tratamos da intersubjetividade e da intrassubjetividade como vias conducentes ao atingimento do próprio.

Sendo o romance a representação do roteiro de conhecimento trabalhado na obra de Almada Negreiros, Antunes chegará à gnose pelas duas vias de interação humana indicadas. Vejamos, pois, como se deu diegeticamente referido processo.

O roteiro segue os seguintes passos: chegada a Lisboa; choque pelo contato com os outros; estranheza e desconhecimento de si próprio; segundo nascimento; decisão de agarrar a vida; mergulho na vida a dois; entrada para a realidade; descoberta dos outros de si; libertação do que é alheio; terceiro nascimento; sentimento de ser senhor de si; vibração da própria presença; saber ver ao longe.

Antunes não trouxera nenhum roteiro para a estada na capital. Sua condução, desde a chegada a Lisboa, foi confiada a D. Jorge. Este, sim, tinha um plano de conduta para o “estrepante”.

A situação posta diante de nós envolve claramente um tipo de interação em que há contingência assimétrica, de acordo com a teoria da interação de Edward E. Jones e Harold B. Gerard.¹⁹⁰

¹⁹⁰ JONES, Edward; GERARD, Harold B. *Foundations of social psychology*. New York: John Willey & Sons, 1967, p. 505-536.

À luz da teoria de ambos, Antunes representa o elemento dominado a responder, por determinação, aos estímulos recebidos do elemento dominante, representado no caso por D. Jorge. Este, por sua vez, põe em prática projeto estabelecido por outro agente, o tio. Antunes segue, sem resistência, o plano de D. Jorge. Na interação estabelecida entre ambos, o poder reside nas mãos de D. Jorge, conhecedor das ações a serem postas em prática. Isso proporciona a Antunes comportamento mais contingente em relação a seu “mestre”, pois o “estrepante” desconhece o que está por vir, sendo afetado a cada nova situação. Gera-se, assim, a assimetria da interação, pois a contingência dela derivada tende a ocorrer de modo unilateral.

Os planos de conduta impostos por D. Jorge a Antunes mostraram-se deficientes à medida que a interação fazia crescer a contingência neste último, muito mais que no primeiro. As reações de Antunes tornaram-se mais inconsistentes, ocasionando o fim da “estrutura de interação”.

Nesse momento, começa para Antunes e todos os Eus nele representados a caminhada em busca do conhecimento de si e do mundo. E assim como o choque sofrido não lhe foi causado propositadamente, também o conhecimento lhe virá do embate com o dia a dia que o personagem começa a viver.

Portanto, a vida de Antunes estava longe de se fazer, segundo a teoria do conhecimento de Ortega y Gasset, pois não existia sequer como possibilidade, pois esta só há quando se delineia um projeto de vida.

A propósito, é oportuno dar a conhecer o seguinte trecho do *Prefácio ao livro de qualquer poeta*:

Ninguém se sabe atrasado senão quando descobre a Realidade. A Realidade somos nós. Nem mais nem menos. Basta de Realidade que se meta pelos olhos dentro! Agora é a vez de Ela ficar espantada conosco (OC, 911).

Antunes chegará a esse estágio. Por enquanto, apenas supõe haver uma nova realidade a delinear-se à sua frente. Judite, por exemplo, representava o outro extremo, opondo-se a tudo o que ele conhecia na vida da província, onde ficava o peso do passado, da tradição, da pouca mobilidade social e cultural. Judite, por sua vez, encarnava o presente em processo, sendo parte integrante de uma realidade nova, febricitante, favorecedora de uma nova ambiência na qual ressaltavam, além da geometria das cidades,

[...] as conseqüências da população aglomerada, o levantamento dos andares, a vizinhança das famílias, o choque das ideias, os conhecimentos forçados pelas circunstâncias (OC, 282).

Antunes, porém, “ainda não tinha visto pessoalmente a humanidade. E parecia-lhe imensa diferença entre o ter ouvido falar dela e o tê-la visto com os próprios olhos” (OC, 282). Conforme a lógica do narrador, a humanidade é justamente a nova formação urbana já conhecida por Judite. Sendo a realidade tudo o que há no modo em que se encontra, a presença física de Judite foi o meio adequado a favorecer o encontro de Antunes com o real. A realidade, assim, se lhe tornou concreta, passando a exigir-lhe se houvesse com ela, mas

[...] as próprias coisas que revelam sua presença aludem a amplas zonas latentes. [...] Por conseguinte, a

própria realidade nos força a exercer sobre ela a violência de descobri-la, de desvendá-la para torná-la presente ou manifesta; e isto porque necessitamos saber a que nos ater em relação à mesma para fazer a nossa vida. É, portanto, esta que exige a forma peculiar de presença das coisas que denominamos verdade. [...] De tudo que ficou dito se depreende que, embora a realidade num certo sentido nos seja ‘dada’, esteja diante de nós e a encontremos logo de início, por outro lado, paradoxalmente, necessitamos chegar a ela, porque o seu modo próprio de ser é estar oculta. É necessário, pois, fazer alguma coisa para pôr a realidade em sua patência. [...] Permitir que a realidade seja o que é; em outras palavras, o resultado de nossa intervenção sobre ela não consiste em alterá-la [...] mas, pelo contrário, em fazer que seja ela mesma, em colocá-la em sua mesmidade ou autenticidade (...) que temos denominado, em seu mais rigoroso sentido, sua verdade.¹⁹¹

Essa era a necessidade de Antunes, a mesma do eu-poético de *A Invenção do dia claro* quando assim se manifesta: “[...] era justamente do que eu necessitava – pôr ciência na minha vida” (OC, 171). Enquanto o eu-poético de *A Invenção do dia claro* imaginava haver “tratados da vida das pessoas”, também Antunes, antes de viver essas novas experiências, ficava “lá na província, no seu quarto em casa de seus pais, a querer saber viver nos seus livros, como os outros” (OC, 343). Assim, deu oportunidade aos Outros de disporem “de sua vida como de um aparelho para consertar” (OC, 343). Mas o livro-Graal de sua procura não estava nas bibliotecas nem fora escrito pelos “Mestres antigos”. Não era o saber livresco suficiente para

¹⁹¹ MARÍAS, 1960, p. 133-134.

possibilitar a completude do homem; diante do real inédito, era incapaz da menor atitude. Porém, as “faltas dos que não souberam ajudá-lo a ser por si” (OC, 340) terminaram por fazer Antunes “ficar o único responsável da sua vida” (OC, 340). Esse não era um problema simples para ele, um a mais entre os iniciados na gnose, pois redundaria no caminho da formação da identidade e, como se sabe, “toda e qualquer personalidade é trabalho puramente individual, e não haverá nunca caminho comum que conduza cada qual à sua própria personalidade” (OC, 821), tal qual se lê no ensaio de Almada *Mensagem estética: os artistas raridades de exceção e outras palavras alto e bom som*.

Antunes era todo pensamento, sentia-se perdido, como se não fizesse parte do mundo. Decide, então, agarrar a vida e “começar outra vez, como se tivesse aparecido só agora neste mundo, aos trinta anos” (OC, 278). Era difícil. Porém do novo começo Antunes não desistiria, pois, como afirmam os teóricos Peter L. Berger e Thomas Luckmann, “é mais provável que o indivíduo se desvie de programas estabelecidos para ele pelos outros do que de programas que ele próprio ajudou a estabelecer”.¹⁹²

Apesar de não ter sido o protagonista o instituidor do novo programa, resolve seguir a direção nele contida. Agora, a ele caberia (e a todos os eus abrigados em seu nome) seguir a *direção única* indicada por Almada Negreiros, ou seja, “caminhar com obstinação para a sua origem”,¹⁹³ porque chegado a esse ponto “o indivíduo está tão longe de si mesmo que, para

¹⁹² BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 89.

¹⁹³ LOURENÇO, Eduardo. Almada, ensaísta?. In: NEGREIROS, Almada. *Obras Completas*: v. V: Ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 12.

chegar até si, tem primeiro que dar a sua volta ao mundo, completa, até ao ponto de partida” (OC, 763).

Daquela decisão deduz-se que “a conspiração tinha pegado” (OC, 272). Não a arquitetada por seu tio, mas a decorrente dos efeitos imprevisíveis geradores e destruidores da interação assimétrica.

Durante o processo de gnose, o protagonista coloca-se diante do espelho no qual contempla uma imagem de si até então não avistada:

De repente, o Antunes viu diante de si uma cara horrível, espectral, parada, que não tirava os olhos de cima dele. Era a sua própria cara que estava no espelho. Ele e a sua imagem eram como duas estátuas de pedra voltadas uma para outra. Nunca o Antunes sentira na sua vida uma impressão mais desagradável do que aquela! A sua própria fisionomia enchia-o de pavor: a cara inerte sofria sem dor, desejava sem prazer, não chorava, não ria, era de pedra como as estátuas, fria como o espelho. Sentia ganas de esbofetear-se para fazer acordar as expressões. Ferir-se, golpear-se, abrir as fontes e as artérias para ver se era ardente e vermelho o sangue que lhe batia no coração!

E o Antunes falava para a sua imagem no espelho:

– Ó máscara, ri, chora, fala, grita, sofre, goza, canta, ama, mata, odeia, vive ou morre!... – E a sua imagem no espelho continuava parada, espectral, horrível! (OC, 278).

Berger denominará essa experiência, em seus estudos, de “alternação”

[...] que é precisamente a percepção de si mesmo diante de uma sucessão infinita de espelhos, cada um dos

quais transforma a imagem numa diferente conversão potencial – leva a uma sensação de vertigem, uma agorafobia metafísica diante dos intermináveis horizontes do possível “eu”.¹⁹⁴

Antunes sentia-se estranho, apesar de estar no meio da realidade. Essa estranheza do homem, segundo Julián Marías, corresponde à peculiar alteração da realidade. A isso o mesmo filósofo acrescenta:

Platão e Aristóteles já assinalaram como ponto de partida do conhecimento *sensu stricto* – da filosofia – a estranheza radical ou assombro, que faz o homem abandonar a ação e “sair” das coisas, por assim dizer, para permitir que elas sejam aquilo que são verdadeiramente: o homem realiza, então, uma tarefa muito concreta, rigorosamente nova nas mãos dos primeiros filósofos helênicos, que se chama teoria da contemplação; e os gregos sempre acreditaram – Parmênides, por exemplo – que, através destes novos caminhos ou métodos, se chega a novas realidades.¹⁹⁵

A estranheza e o assombro cogitados por Julián Marías são os mesmos contidos nos versos de “Segunda manhã”, e bem refletem a sensação do personagem de *Nome de guerra* diante de um novo Eu a emergir:

Eu incomodo a mim-próprio,
é pequeno o meu corpo para mim!
Sou pior do que eu-próprio

¹⁹⁴ BERGER, Peter L. *Perspectivas sociológicas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983, p. 75.

¹⁹⁵ MARÍAS, 1960, p. 134-135.

ou eu-próprio não caibo em mim?
[...]
como se eu tivesse diante do espelho
e no espelho a minha imagem
tivesse vida própria
que não dizia comigo
imóvel diante do espelho.
(OC, 197)

Depreende-se do até aqui exposto sobre o roteiro de autognose e aprendizagem almadianas que é preciso ser-se tocado por algum fato singular para ser desencadeado um anseio de mudança. Se não houver choque, como pode ocorrer o inesperado de atitudes antes ignoradas? Esse processo teve início para Antunes com sua ida a Lisboa, pois, segundo o paratexto autoral, “Os lugares fazem mudar as pessoas ou o ar não é o mesmo por toda a parte” (OC, 314). Pessoas que mudam seu ponto de vista geográfico tendem a mudar também a imagem que fazem de si mesmas.

Antunes vislumbra a necessidade de compreender o princípio de tudo para descobrir seu próprio caminho. Consequentemente mergulha em situações criadas por ação própria. Para tanto, descortina a necessidade de voltar a ser “outra vez ignorante” (este último termo tome-se na acepção de ingenuidade, inocência, como entende boa parte dos ensaístas que já se pronunciaram sobre a obra de Almada, e o próprio autor em seu ensaio sobre a ingenuidade), a fim de poder interiorizar todos os sucessos acontecidos em seu redor e compreender por que modo aquelas coisas faziam parte de seu ser. Ultrapassar essa etapa seria tarefa bastante árdua, segundo o ponto de vista do narrador, pois Antunes

[...] tinha deixado passar a vez natural de todas as suas idades. Não foi criança na idade de ser criança, não foi selvagem na idade de ser selvagem, não foi violento na idade de ser violento, não errou em todas as idades de errar, por culpa da sua educação em que o quiseram levar a bom fim, mas na qual ficou, afinal, encalhado no meio da vida! Agora tinha que emendar: havia de ir buscar outra vez o seu inconsciente, desenterrar as suas energias espontâneas que ficaram sequestradas, para ter uma vontade que luta. Mas o mais difícil era esquecer o que lhe ensinaram. O mais difícil era ficar outra vez ignorante: aquela genial ignorância das idades onde se começam todas as coisas do mundo (OC, 279).

Judite agora fazia parte dos planos do próprio protagonista, mas não da forma como esperava seu tio. Antunes envolveu-se emocionalmente com a prostituta. O rapaz não sabia exatamente definir seu sentimento por Judite, mas precisava dela naquela ocasião para sentir-se completo.¹⁹⁶ A jovem meretriz além de ter ficado encantada com o tratamento dispensado por Antunes precisava de quem lhe pagasse as contas e satisfizesse seus vulgares sonhos de mulher banal. Após inúmeros desencontros Antunes reencontra Judite, com quem passa a viver. Seu desejo de completude o conduz à ilusão de que a falta sentida seria equacionada na relação afetiva com Judite (o Outro). A decisão tomada se pautava, de acordo com a narração, nos seguintes fatos:

O Antunes reconhecia que a sua imaginação estava doente. Esta doença era a falta da companheira da sua

¹⁹⁶ A situação ora comentada enquadra-se na explicação teórica referente ao sujeito vazio lacaniano dado à página 107 de nosso trabalho.

vida. Era o que lhe dizia hoje a realidade. O Antunes decidia fazer convergir todos os seus passos num único fito: a escolha da sua companheira. O motivo desta resolução estava na lembrança do que era a sua vida ultimamente, sem progresso, sem explicação, parada, inútil, nula. A causa desta estagnação era a falta de uma companheira. [...] O Antunes acreditava que era o amor que principiava e resolvia essas coisas que deviam durar para sempre (OC, 274-282).

Durante algum tempo, Antunes e Judite desempenharam o papel que lhes coube dentro da interação na qual cada qual tinha uma carta de conduta perfeitamente conhecida pelo Outro, assim como numa peça bem ensaiada. Todavia, a interação social mantida nessa espécie de ritualização vivida no primeiro período de convivência era apenas ilusória, pseudocontingencial, pois o ritual cotidiano proporciona o desaparecimento de qualquer possibilidade de efeitos imprevisíveis, isto é, de contingência.

O personagem protagonista cede à paixão e procura desligar-se da província natal, mas volta às origens pela boca de Judite, ao chamá-lo de Luís. Antunes sente-se em pleno processo de epifania. Através de Judite abriu-se em “seu íntimo a janela que dava para a vida” (OC, 272). Dizer que ela lhe proporcionou cair na realidade, intermediando a descoberta de sua pessoa, é reconhecer que no Outro concreto, ou seja, na relação intersubjetiva, encontrou uma forma de também descobrir seus outros eus. As reações de Antunes deixaram de orientar-se somente por seu próprio modo de conduta e se voltaram também para as reações de sua parceira na interação, tendo sido ambos conduzidos a uma “contingência

recíproca” da qual, segundo Edward Jones e Harold Gerard, podem resultar duas consequências:

A interação pode ser o triunfo da criatividade social, na qual cada um é enriquecido pelo outro, ou pode conduzir ao debacle de uma hostilidade mútua e crescente de que não resulta nenhum beneficiário. Qualquer que seja o conteúdo da interação, nela está implicada uma mistura de resistência dual e de mudança mútua que distingue a contingência recíproca dos outros tipos de interação.¹⁹⁷

Antunes começava a compreender que seu desejo não se restringia apenas àquela ilusória complementação afetiva. Queria ir além, suplantar, portanto, uma incômoda limitação. Judite, a tempo e hora, também resistia à acomodação de ter apenas um companheiro. Ele parte para o desconhecido, enquanto ela volta às atividades anteriores.

Judite não enxergava bem, do mesmo modo como não descortinava seu horizonte pessoal. Levando-se em conta poder a visão ser tomada como metáfora de luz, claridade, no sentido de conhecimento, a miopia de Judite equivale a uma sinédoque da limitação humana. Vem a calhar, neste passo, trecho do ensaio *Prometeu: ensaio espiritual da Europa*, no qual se lê: “Quando neste mundo não vemos senão o que está mais perto de nós, quer dizer que se toldaram as claridades do Universo [...] que limitamos com as nossas próprias mãos o próprio ar que temos para respirar” (OC, 838).

Na verdade, Antunes internalizou o conhecimento de si próprio na convivência com o Outro, ou seja, nas relações

¹⁹⁷ JONES; GERARD, 1967, p. 512.

intersubjetivas travadas no dia a dia. Estas eram como páginas daquele livro procurado pelo eu-poético de *A Invenção do dia claro*, e também por Antunes, as quais são reveladas pelo narrador de *Nome de guerra* no capítulo XII, como tendo sido escritas com a força da realidade:

[...] os outros, o próximo, a multidão, a humanidade, esse campo de onde saem escritos os livros, essa escola onde se aprende a arte de comparar forças e definir qualidades (OC, 272).

Compreende-se desse modo a razão de não ter havido para o eu-poético de “A Invenção do dia claro” “um livro que dissesse tudo, claro e depressa” (OC, 172), capaz de explicar a vida das pessoas, pois este é o escrito com a própria realidade e a cada descoberta. Portanto, para ser-se homem completo não basta “ter sido posto neste mundo à imagem e semelhança de Deus” (OC, 172), ou seja, não é suficiente cumprir o papel estabelecido para cada um no mundo, na sociedade e na História. É preciso que cada qual desempenhe o papel de seu próprio personagem, sem modelos, enfim, sem copiar a vida de ninguém. Entretanto, um processo de gnose e aprendizagem não para por aí.

No caso de Antunes e Judite é através desta que aquele ingressa na realidade e descobre simultaneamente que a importância de sua companheira eventual estava apenas em ser a entrada para a realidade. O protagonista reconhece, a partir de então, que “só queria tudo”, tal qual o desejo do eu-poético expresso em “O menino d’olhos de gigante”, versos que refletem o desejo de Antunes de ir além. O iniciado percebe já não precisar de Judite, pois “a realidade que começava a meter-lhe os dedos

pelos olhos dentro” já lhe era compreensível. Certamente havia chegado à vida e esta só aceita quem, como ele, queria ir em frente (OC, 302). Reflitamos no que dizem os seguintes versos:

Eu não qu'ria só pedaços,
só pedaços não me serve,
faz-me pena um pedaço
um pedaço não é tudo;
então, punha-me a pensar:
parece, sem m'enganar,
todos os pedaços juntos,
sem faltar um só pedaço,
fazem justamente tudo.
E por eu assim pensar
pus-me logo a viajar
e comecei a ajuntar
os pedaços, ao calhar,
conforme fosse o lugar
aonde eu 'tava a viajar.
E dizia cá pra mim:
Lá no fim desta viagem
junto todos os pedaços
terei tudo para mim.
(OC, 163)

Com efeito, Antunes seguiu adiante, perseguindo o conhecimento total nas relações intersubjetivas, isto é, nos contatos futuros com Judite e com os anônimos da multidão, entre os quais identificava aos poucos os outros que no seu eu se misturavam. Afinal, sem esse estágio o protagonista não poderia chegar à síntese necessária para formação da autoidentidade, pois esta requer a inter-relação entre o eu e os outros, só encontráveis no mundo objetivado. Com Berger e Luckmann é importante frisar

[...] a relação entre o homem, o produtor, e o mundo social, produto dele, é e permanece sendo uma relação dialética, isto é, o homem (evidentemente não o homem isolado mas em coletividade) e seu mundo social atuam reciprocamente um sobre o outro. O produto reage sobre o produtor. A exteriorização e a objetivação são momentos de um processo dialético contínuo. O terceiro momento deste processo [...] é a interiorização (pela qual o mundo social objetivado é reintroduzido na consciência no curso da socialização).¹⁹⁸

O processo é idêntico ao da composição das metaidentidades em que se reinteriorizam os vários modos que se pensa que os outros pensam que somos, ou seja, os inúmeros outros que supomos ser para cada Outro; modos esses que compostos com a autoidentidade são, segundo Laing, Phillipson e Lee, realidades abstratas. O concreto mesmo é que

[...] a auto-identidade (“eu” olhando para “mim”) é constituída não apenas por nossa observação sobre nós mesmos, senão pelo dar-nos conta dos outros a nos observarem, e por nossa reconstituição e alteração dessas visões dos outros a nosso respeito.¹⁹⁹

Eis por que Antunes também buscava o conhecimento pelo ato reflexivo na relação intrasubjetiva, possibilitando cada vez mais o preenchimento da lacuna nele existente. Com isso, também passou a saber que não era apenas um ser dual constituído unicamente de espírito e matéria, sendo múltiplo. Precisava então completar-se, pois “é extraordinariamente hu-

¹⁹⁸ BERGER; LUCKMANN, 1973, p. 87.

¹⁹⁹ LAING; PHILLIPSON; LEE, 1966, p. 14.

mano desejar o que se não tem; e é, na verdade, indispensável completarmo-nos com o que nos falta (OC, 453).

Com a morte de Maria, Antunes consegue livrar-se de Judite. Deixa de haver a necessidade de compensação para a sombra da noiva em sua vida, transferência então a operar-se na prostituta. Ele finalmente intuiu que a completude e o conhecimento ansiados somente fora de si só seriam obtidos se conjugados com o encontro consigo mesmo. O protagonista segue seu caminho, Judite também continua o dela, e isso faz com que Antunes veja o quanto fora pequena a experiência tida. Prossegue, assim, na tentativa de preencher seu sujeito vazio.

Chega-se ao fim do romance. Antunes agora passa as horas perdido em reflexões, ciente de ser o único mestre de si mesmo e que

[...] terminara o tempo de hesitar sobre o seu destino.
[...] O Antunes sentia o prazer do seu entendimento e estava contente consigo mesmo por causa da vibração da sua presença à janela daquela água-furtada aberta para o ar. Não eram programas futuros que o animavam daquela maneira, mas sim, exatamente, o profundo sentido daquele momento da vida ali àquela janela sobre a noite, entre o seu passado, que ele conhecia como ninguém, e o seu futuro, que não necessitava de saber por enquanto (OC, 355, 356).

Completada a volta em torno de si mesmo, Antunes ganhou autonomia e sentiu-se assenhoreado do próprio. Ele agora se projeta para o exterior, alcançando conhecer-se, cobrando consciência de sua inteireza. Esse momento, fundamental na vida de todo homem, Almada Negreiros poetizou do seguinte modo:

assim me encontrei a mim-mesmo
um dia
quando eu julgava fazer parte ainda da multidão.
[...]
Sabeis o que seria de mim se eu-próprio não me tivesse ganho?
– Um simples,
um para quem se marca a direção das setas,
um anjo no meio dos parafusos,
mais cinquenta quilos de gente no peso da multidão!

Assim ao menos eu sei perfeitamente
que aquele que eu sou no filme,
aquele que eu estou no espelho,
aquele que eu oiço no disco,
aquele que eu falo na rádio,
é uma tradução de mim
com jeitos de agora,
onde cada qual tem a idade de todos!
oh todos!
todos ainda não é ninguém!
Hoje todos não é nada.
Amanhã talvez.
No futuro sim.
Quando todos forem a soma dos cada uns
quando cada *cada* for cada qual
então sim
então bravo
então eureka
todos já serão alguém!
(OC, 197-199)

A precária relação afetiva ocorrida entre Antunes e os outros foi a forma de relacionamento pela qual obteve certezas constituintes da *imago* (termo a compreender no sentido de projeção do eu) parte do próprio protagonista.

O outro nele faltante foi encontrado quando conseguiu estabelecer relações intersubjetivas; do mesmo modo também o descobre no processo intrassubjetivo.

Ao fim, e à custa de muito sofrimento, pois a autoidentificação, assim como “a conversão é um ato no qual *o passado* é dramaticamente transformado”,²⁰⁰ Antunes atinge a consciência de sua unidade, a mesma do eu-poético de “Quarta manhã”, expressa ao fim da viagem em direção à inteireza, nos seguintes versos:

Mas até que cheguei aqui
a isto que eu buscava,
e que é o principiar em mim.
Desde o ponto inicial
já tudo começou para mim
e passados séculos e séculos
eu hoje vou exatamente em mim.

(OC, 204)

Só então é possível considerá-lo $1 + 1 = 1$, a igualdade ideal de Almada Negreiros que, a seu modo de pensar, deveria ser o objetivo de todos os homens.

²⁰⁰ BERGER, 1983, p. 73.

5

FECHANDO O TRAJETO:

Perguntei tudo a toda a gente.

Demócrito

Não foi tarefa fácil penetrar no universo literário almadiano. Porém, foi prazeroso percorrê-lo após descobrirmos uma forma adequada de abordá-lo. À primeira vista pensávamos estar diante de uma obra fragmentária, dada a sua extensão, a variedade de gêneros, a diversificação de destinatários e de registros discursivos assemelhados ao formato de um *puzzle* sem solução.

Ao avançar na leitura cuidadosa da obra, começamos a suspeitar de uma possível unidade. A confirmação dessa chave de leitura não demorou.

Daí em diante, difícil mesmo foi abrir qualquer página do autor e não pôr os olhos no tema em torno do qual se constrói a totalidade de sua obra, assim como se estivéssemos diante de uma sinfonia ou de uma obra jazzística.

A unidade aqui tratada dá-se em torno da composição de um roteiro, o qual tem nitidamente por objetivo conduzir os indivíduos ao conhecimento e à conquista da inteireza na modernidade. Referido roteiro aponta três direções: o homem, a Arte e Portugal.

Com respeito ao homem, o itinerário de gnose e aprendizagem se dá a partir da compreensão filosófica de ser insuficiente o nascimento para tornar o homem detentor de com-

pletude. Segundo a visão de Almada Negreiros, em flagrante intersecção com o pensamento de Ortega y Gasset, a completude virá a partir do momento em que os indivíduos tiverem consciência de viver o dia a dia integrados com a coletividade. Esse mister passa a exigir o exercício continuado do reconhecimento das circunstâncias produtoras da individuação e da socialização de cada ser humano. Assim, a perspectiva almadiana propõe o atingimento do próprio.

A obra de Almada dedica ao fazer artístico o lugar mais nobre do conhecimento e da prática humanos. A concepção almadiana do fazer se pauta no retorno às origens mais remotas da cultura, sendo muito clara sua predileção pelos referenciais da Antiguidade, principalmente os originários do Egito e da Grécia, *residualidade* bem demarcada ao longo deste livro. Isso não invalida sua reverência às fontes estéticas mais recentes, como se pode depreender dos *resíduos* barrocos e clássicos existentes em sua produção literária, e dos contributos por ele dados à vanguarda literária e plástica durante os dias tumultuados da eclosão de *Orpheu*. E mais: não lhe tira o mérito de precursor do Surrealismo e do Existencialismo em Portugal, já salientado noutros estudos. Essa realização artística *sui generis* se faz em três segmentos temporais distintos e assinala o alcance do próprio na Arte, ou seja, a independência diante de escolas e de “mestres” imbuídos de “estilizações da época (OC, 863).

No tocante a Portugal, o roteiro tem por escopo a conscientização do povo lusitano para a retomada do sentido originário de nação, com o fim de situar, de fato, Portugal no tempo, o século XX, e no espaço, a Europa física, política, econômica e cultural.

A série Homem, Arte e Portugal, assim disposta, tem sequência gradativa, a pressupor o autoconhecimento indivi-

dual como solução primeira do homem, a Arte como meio de gnose e libertação definitivas, e a Pátria como integração das partes no todo.

Assim, fica muito evidente o indicativo almadiano de que a realização de qualquer projeto artístico individual ou coletivo (bem entendida aqui a preocupação do autor com sua Pátria) deve ser precedida do encontro do ser humano consigo mesmo, condição *sine qua non* do possível sucesso.

Mais cinco conclusões podem ser apresentadas para pôr termo à análise até aqui levada a cabo.

PRIMEIRA – Inserido no quadro de crise que serviu de pano de fundo ao Modernismo português, Almada Negreiros não aceitou como fato consumado a fragmentação interior grassante, ao tempo, entre seus contemporâneos, tanto no espírito quanto na obra da quase totalidade dos integrantes de *Orpheu*.

A obra de Almada contempla os estigmas decorrentes da fragmentação constatáveis facilmente nas produções escritas por seus companheiros. No entanto, o drama da cisão nela contido não é o dele próprio, mas o dos homens de seu tempo, cabendo-lhe modelá-lo por meio da verossimilhança.

A produção almadiana se molda pelo acolhimento da tese da unidade, do vitalismo de origem ibérica, da alegria, da completude, da totalidade, da colaboração, e de muitos outros valores positivos somados a mais um: a verve combativa do implantador do Modernismo, de primeira hora, e do permanente questionador de valores com os quais não concordava.

SEGUNDA – Para fazer sua obra acreditada no futuro e revestida de permanência, que sabia ser a matéria nutriz das

grandes realizações artísticas, Almada Negreiros criou uma linguagem performática, instauradora de realidade própria, cuja finalidade foi sem dúvida possibilitar a manifestação de uma proposta.

Essa espécie de linguagem se substancia no discurso almadiano quando nele temos modalidades gnômicas, pedagógicas, conceituais, filosóficas, esotéricas, numerológicas, entre outras, a fim de estabelecer compromisso entre autor e leitor e por haver estatuto de verdade no texto produzido, mesmo em sendo a verdade apenas a performática.

TERCEIRA – A maior parte dos textos de Almada tem carácter teórico e ensaístico, defendendo ideias sempre correlatas com as postas nos textos de invenção, quer sejam os de poesia, ficção ou teatro.

Entretanto, a síntese do ora sustentado está em seu único romance, *Nome de guerra*, uma representação narrativa do roteiro de gnose e aprendizagem teorizado nos demais textos. Isso sem falar no recorte factual da realidade portuguesa, tanto da província quanto da vida lisboeta e de seus habitantes (também representados no romance) quando contracenam, permitindo a Antunes protagonizar de modo patente a importância do referido roteiro.

QUARTA – Importante, nessa ordem de considerações, é havermos descoberto as inquietações de Almada Negreiros, as quais ele dizia não terem carácter científico, mas que acabam por ganhar foro de ciência quando encontraram respaldo num número respeitável de cientistas de vários departamentos, principalmente da área de humanidades, como citados no decurso da nossa argumentação.

É notável e surpreendente ter o texto literário do autor estudado passagens quase totalmente coincidentes com os dos filósofos, cientistas sociais, psicólogos, historiadores, psicanalistas e demais pensadores chamados à colação durante o trabalho analítico.

QUINTA – Por fim, já não é possível recusar que os textos de Almada se encaixam perfeitamente, como todo *puzzle* complexo, porém solucionável. No caso do *puzzle* almadiano, a figura central composta após a junção dos fragmentos é da *unidade* do homem dentro de uma moldura complementar: o roteiro de gnose e aprendizagem, a inteireza, o encontro do próprio, a conquista da “legítima vida intacta”, o começar sempre, o ver ao longe, e muitas outras consignas com a mesma valia, sinteticamente dadas, a nosso ver, numa *direção única* para a *invenção do dia claro*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66–81, 1991.

AMARAL, Ana Luísa. A Cena do ódio de Almada Negreiros e The waste land de T. S. Eliot. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 113/114, p. 145–156, jan./abr. 1990.

ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A História nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 154–176.

AUDEN, H. W. *A mão do artista*. São Paulo: Siciliano, 1993.

BARCO, Pablo del. Almada Negreiros montado em rocinante. *Revista de Ocidente*, Madri, n. 94, p. 159–172, mar. 1989.

BAPTISTA, António Alçada. Nome de guerra ou um outro amor em Portugal. In: NEGREIROS, Almada. *Obras completas: nome de guerra*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1986. v. 2.

BARRENTO, João. Nova edição da poesia de Almada Negreiros. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 117/118, p. 255–256, set./dez. 1990.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Os homens e os livros II: séculos XIX e XX*. Lisboa: Editorial Verbo, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197–221.

BERGER, Peter L. Alternação e biografia ou: como adquirir um passado pré-fabricado. In: _____. *Perspectivas sociológicas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983. p. 65–77.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. A sociedade como realidade objetiva. In: _____. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 69–111.

BREYNER, Sophia de Mello. O poeta por trás da poesia. *Jornal de Letras*, Lisboa, ano 19, n. 749, p. 6, jun. 1999.

BURNS, Edward Mcnall. *História da civilização ocidental*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1968. v. 1.

CALDERÓN, Demetrio Estábanez. *Dicionário de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Considerações acerca d'O cágado de Almada Negreiros. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 2, p. 79–84, 1983.

_____. Uma trajetória: Almada Negreiros ou Almada Negreiros: uma trajetória ou vice-versa. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 4, p. 169–199, 1984.

_____. Novas considerações acerca d'O cágado de Almada Negreiros ou A respeito da mola propulsora. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 5, p. 85–88, 1985.

CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. *A palavra essencial: estudos sobre a poesia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

CHIAVEGATO, Augusto José (Org.). *Homem hoje*. 4. ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

CIDADE, Hernâni. Almada Negreiros há meio século. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 60, p. 28–29, out. 1970.

COELHO, Eduardo Prado. Sobre Nome de guerra. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 60, p. 35–38, out. 1970.

_____. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1988.

COELHO, Nelly Novaes. A imagem degradada da mulher em Almada Negreiros. *Qvinto império: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Salvador, v. 1, p. 67–90, 1997.

COLOMBINI, Duílio. *Almada Negreiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978. 173p. (Boletim, n. 10).

CUVILLIER, A. *Manual de filosofia*. 3. ed. Porto: Educação Nacional, [1948?].

D'ALGE, Carlos. *A experiência futurista e a geração de Orpheu*. Lisboa: Ministério da Educação: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

_____. _____. 2. ed. Fortaleza: UFC, 1997.

_____. O ultimatum futurista, de Almada Negreiros, e a consciência libertadora. In: _____. *O sal da escrita*. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar, 1997.

DÉCIO, João. Redescoberta de Portugal: ideal da arte de Almada Negreiros. *Qvinto Império: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Salvador, v. 1, p. 181–189, 1997.

DIAS, Maria Heloisa Martins. Almada-Negreiros: um homem muito senhor da sua vontade. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 25/26, p. 191–198, 1995.

DIDEROT, Denis. Não há felicidade sem virtude. In: SÊNECA. *A vida feliz*. Campinas: Pontes, 1991. p. 7–20.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

DUBY, Georges. Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte. *Novos Estudos*, n. 33, p. 65–75, jul. 1992.

EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. From utopia modernity: a critique of a century. In: ANDRÉS, Aparecida (Org.). *Utopias: sentidos Minas, margens*. Belo Horizonte: UFMG, 1993. p. 181–203.

ENCONTRO: revista de cultura do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco. ano 10, n. 9 e 10, jun. 1994. O talento Multiforme de Almada Negreiros. p. 29–50.

ESPINA, Antonio. Almada Negreiros (1927). *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 60, p. 7–10, out. 1970.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Almada: Vegas: Passagem, 1992.

FRANÇA, José-Augusto. No cinquentenário do Futurismo em Portugal. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 44, p. 4–10, jun. 1967.

_____. Começar. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 60, p. 20–26, out. 1970.

_____. *Almada Negreiros: o português sem mestre*. Lisboa: Bertrand, 1974.

FRANÇA, José-Augusto. *Os anos vinte em Portugal*. Lisboa: Presença, 1985.

_____. Almada Negreiros, letras e artes. In: NEGREIROS, Almada. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 17–50.

FREITAS, Lima de. *Almada e o número*. Lisboa: Arcádia, 1977.

GASSET, José Ortega y. *Que é filosofia?* Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1961.

_____. *Origem e epílogo da filosofia*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1963.

GERSÃO, Teolinda. Saltimbancos (contrastes simultâneos) de Almada Negreiros: proposta de leitura. *Táira*: Revue du Centre de Recherche et D'études Lusophones et Intertropicales, Paris, p. 95–107, 1991.

GIULIO. Therezinha di. Portugal Moderno: a luta de Almada Negreiros. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 15, p. 55–63, 1990.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. Simbolismo e modernismo. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, v. IV, 1994.

GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

GUIMARÃES, Ana Paula. Convergências a propósito de dois textos de Almada Negreiros. In: SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas do século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. p. 174–182.

GUIMARÃES, Fernando. Acerca da poesia de Almada Negreiros. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 60, p. 30–34, out. 1970.

_____. *Linguagem e ideologia*. Porto: Editorial Inova, 1972.

_____. Um romance de Almada Negreiros: nome de guerra. In: _____. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: IN/CM, 1982. p. 53–59.

_____. Almada Negreiros. *Obras Completas*. v. I Poesia. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 96, p. 103–104, mar./abr. 1987.

_____. *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

HAWTHORN, Geoffrey. *Iluminismo e desespero: uma história da sociologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

HUTIN, Serge. *As sociedades secretas*. 2. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83–132.

_____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma nova antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

JASPERS, Karl. *La filosofia: desde el punto de vista de la existencia*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1953.

JONES, Edward; GERARD, Harold B. Dyadic interaction: a conceptual framework. In: _____. *Foundations of social psychology*. New York: John Willey & Sons, 1967. p. 505–536.

JÚDICE, Nuno. *A era do Orpheu*. Lisboa: Teorema, 1986.

KARL, Frederick R. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885–1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *Ortega y Gasset: a aventura da razão*. São Paulo: Moderna, 1994.

LAING, Ronald D. Identidade complementar. In: _____. *O eu e os outros*. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 77–85.

LAING, Ronald D.; PHILLIPSON, H.; LEE, A. R. O si mesmo (*self*) e o outro. In: _____. PHILLIPSON, H.; LEE, A. R. *Percepção interpessoal*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1966. p. 11–18.

LE GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a história*. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. As mentalidades: uma história ambígua. In: LE GOFF, Jacques; NORA, P. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988. p. 68–83.

LIMA, Alceu Amoroso. *A Segunda Revolução Industrial*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

LISBOA, Eugênio. *Poesia portuguesa: do Orpheu ao neo-realismo*. Lisboa: Bertrand, 1980.

LOPES, Óscar. Da simpatia e do sagrado nalguns livros recentes de ficção em prosa. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 12, p.59–62, fev. 1961.

LOPES, Óscar. Almada Negreiros. In: _____. *Entre Fialho e Nemésio*: estudos de literatura portuguesa contemporânea. Lisboa: IN/CM, 1987. p. 552–580.

LOUREIRO, La Salette. *A cidade em autores do primeiro modernismo português*: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro. Lisboa: Estampa, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Porto: Inova, 1974.

_____. Almada, ensaísta? In: NEGREIROS, Almada. *Obras completas*: ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1992. v. 4, p.11–20.

_____. *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1986.

_____. Da literatura como interpretação de Portugal. In: _____. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1991. p. 79–118.

_____. A guerra do nome. *Mais! / Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1997. (5. Caderno, p. 6). Caderno especial sobre Almada Negreiros: “O amigo maldito de Fernando Pessoa”.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Almada: Mima-Fataxa em dois tempos. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 95, p. 49–59, jan./fev. 1987.

MALLET, A.; ISAAC, J. *Los tiempos modernos*. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1959.

MANNHEIM, Karl. *Diagnóstico de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

MARGATO, Izabel. Fernando Pessoa, poeta modernista? *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 109–124, 1993.

MARIÁS, Julián. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1960.

MARTINS, Elizabeth Dias. Em torno da autognose em Pessoa, Sá-Carneiro e Almada. In: XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa: “No limite dos sentidos”. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UFF, 2005. Anais...

_____. Duas contribuições almadianas à Teoria da Residualidade. In: MUNIZ, Márcio; SEIDEL, Roberto (Org.). *Novos nortes para a literatura portuguesa*. Feira de Santana: UEFS, 2007. v. 12, p. 71–77.

_____. Resíduos medievais implícitos na obra almadiana. *Labirintos: Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos Portugueses*, Feira de Santana, v. 7, p. 1–9, 2010.

MARTINS, Elizabeth Dias; PONTES, Roberto. Almada e os resíduos do eu, do outro e dos outros. *Cadernos de Letras da UFF*, Rio de Janeiro, v. 43, p. 104–114, 2011.

MELO E CASTRO, E. M. *As vanguardas e a poesia do século vinte*. Lisboa: Bertrand, 1980.

MORNA, Fátima Freitas. *A poesia de Orpheu*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.

MOUNIER, Emmanuel. *Sombras de medo sobre o século XX*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MOURÃO-FERREIRA, David. Evocação de Almada Negreiros. In: _____. *Hospital das letras*. Lisboa: Dom Quixote, 1976. p. 167–174.

_____. *Lâmpadas no escuro: de Herculano a Torga: ensaios*. Lisboa: Arcádia, 1979.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Sob o mesmo teto*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

MOURÃO, Gerardo Mello. O mundo em português. *Folha de São Paulo*, 6 nov. 1998. Opinião, p. 3.

MUMFORD, Lewis. *A condição do homem*. Rio de Janeiro: Globo, 1955.

NEGREIROS, Almada. *Obras completas: poesia*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985. v. 1

_____. *Obras completas: Nome de guerra*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1986. v. 2.

_____. *Obras completas: contos e novelas*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1989. v. 4.

_____. *Obras completas: ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992. v. 5.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta. Literatura e história: a verdade como imaginação. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 20, n. 29, p. 49-56, nov. 1995.

ORLANDI, Eni Pulcinelli et al. *Sujeito e texto*. São Paulo: Educ, 1988. (Série Cadernos PUC, 31).

PASSOS, Maria Armada. O poeta por trás da poesia. *Jornal de Letras*, Linda-a-Velha, ano 19, n. 749, p. 6, jun. 1999.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERNES, Fernando. Exposições. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 27, p. 60-62, fev. 1964.

PERNES, Fernando. Os frescos de Almada Negreiros nas gares marítimas. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 60, p.12–19, out. 1970.

PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1946.

_____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

_____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PIMENTA, Alberto. Almada-Negreiros e a medicina das cores. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 79, p. 23–29, maio 1984.

PONTES, Roberto. Uma desleitura de *Os Lusíadas*. *Revista Escrita*. ano 2, n. 3, jul./dez. 1997, Rio de Janeiro *Letras*, p. 37–54.

_____. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Fortaleza: Edições UFC, 1999. v. 1.

_____. *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012. v. 1.

POPPE, Manuel. *Temas de literatura viva: 35 escritores contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1982.

QUADROS, António. *O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição*. Mem Martins: Europa-América, 1989.

READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

_____. *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

REBELLO, Luiz Francisco. Almada e o teatro: história de um desencontro. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 60, p. 39–42, out. 1970.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1997.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Maria Antónia. As ficções de Almada. In: NEGREIROS, Almada. “Obras completas”. v. IV. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1989. p. 10–18.

RODRIGUES, Ângela Varela. O poema em prosa na literatura portuguesa. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 56, p. 23–34, jul. 1980.

ROSSET, Clément. *O real e o duplo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1988.

ROUANET, Sérgio Paulo. Do trauma à atrofia da experiência. In: _____. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. p. 44–45.

SAPEGA, Ellen W. Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros: reavaliação de uma amizade estética. *Revista Colóquio / Letras*, Lisboa, n. 113/114, p. 169–174, jan./abr. 1990a.

_____. Contos e novelas de Almada Negreiros: testemunho de uma evolução estética. *Revista Colóquio / Letras*, Lisboa, n. 117/118, p. 257–258, set./dez. 1990b.

_____. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros. 1915-1925*. Lisboa: Ministério da Educação: Icalp, 1992.

SARAIVA, Arnaldo. Almada Negreiros. In: _____. *Encontros des encontros*. Porto: Paisagem, 1973. p. 33–37.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 16. ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1993.

SARTON, George. *Ciencia antigua y civilización moderna*. Tradução de Concha Albornoz. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1960.

SEDLMAYR, Hans. *A revolução moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.

SENA, Jorge de. Almada Negreiros poeta. In: NEGREIROS, Almada. *Obras completas: poesia*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985, p. 9–33. v.1.

SÊNECA. *A vida feliz*. Campinas: Pontes, 1991.

SILVA, Celina. A ficção da pátria em Almada Negreiros. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, n. 12, p. 33–44, jul./dez. 1988.

_____. Mnémon: (re)efabulando uma pátria querida: leitura-relance sobre histoire du Portugal par coeur. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 120, p. 65–78, abr./jun. 1991.

_____. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Barroco. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *Literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1993. v. 2.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Mário de Sá-Carneiro segundo Almada Negreiros. In: SEMANA de Estudos Sá-Carneiro. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, 1994. p. 35–48.

SKRINE, Peter. Era barroca: a exuberância e a angústia. *O Correio*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 11, p. 4–8, nov. 1987.

SOUSA, Ernesto de. Chegar depois de todos com Almada Negreiros. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 60, p. 44–47, out. 1970.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VAZ, Henrique C. de Lima. Sentido e não-sentido na crise da modernidade. *Síntese nova fase*, Belo Horizonte, v. 21, n. 64, p.5–14, jan./mar. 1994.

VECHI, Carlos Alberto. Romantismo. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *Literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994. v. 3.

VIEIRA, Yara Frateschi. Almada, Sá-Carneiro e a quarta dimensão: relendo K4 o quadrado azul. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 25/26, p. 141–157, 1995.

VITA, Luís Washington. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995. (Coleção Ponta, 4). p.5-14, jan./mar. 1994.



Impressão e Acabamento Imprensa Universitária da
Universidade Federal do Ceará – UFC
Av. da Universidade, 2932, fundos – Benfica
Fone/Fax: (85) 3366.7485 / 7486 – CEP: 60020-181
Fortaleza – Ceará – Brasil
iu.arte@ufc.br – www.imprensa.ufc.br

A longo de toda sua existência, a Universidade Federal do Ceará (UFC) vem contribuindo de modo decisivo para a educação em nosso país. Grandes passos foram dados para sua consolidação como instituição de ensino superior, hoje inserida entre as grandes universidades brasileiras. Como um de seus avanços, merece destaque o crescimento expressivo de seus cursos de pós-graduação, que abrangem, praticamente, todas as áreas de conhecimento e desempenham papel fundamental na sociedade ao formar recursos humanos que atuarão na preparação acadêmica e profissional de parcela significativa da população.

A pós-graduação brasileira tem sido avaliada de forma sistemática nas últimas décadas graças à introdução e ao aperfeiçoamento contínuo do sistema nacional de avaliação. Nesse processo, o livro passou a ser incluído como parte importante da produção intelectual acadêmica, divulgando os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção no formato livro, com destaque para aqueles das áreas de Ciências Sociais e Humanas. Em consonância com esse fato, a *Coleção de Estudos da Pós-Graduação* foi criada visando, sobretudo, apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC. Os objetivos da coleção compreendem:

- Implantar uma política acadêmico-científica mais efetiva para viabilizar a publicação da produção intelectual em forma de livro;
- Oferecer um veículo alternativo para publicação, de modo a permitir maior divulgação do conhecimento, resultante de reflexões e das atividades de pesquisa nos programas de pós-graduação da UFC, considerando, principalmente, o impacto positivo desse tipo de produção intelectual para a sociedade.

Em 2012, ano de sua criação, a *Coleção de Estudos da Pós-Graduação* apoiou a edição de 21 livros, envolvendo diversos cursos de mestrado e doutorado.

