

## ALMADA NEGREIROS: PROFECIA E MODERNIDADE, FICÇÃO E INICIAÇÃO

YARA FRATESCHI VIEIRA  
IEL/UNICAMP

"Invente-se a máquina de reproduzir o cérebro!" exclama Almada em *K4 O Quadrado Azul*, publicado em 1917; e continua: "O único dado imprescindível pra invenção da máquina de reproduzir o cérebro é profetizá-la. Fui, Eu, portanto, o poeta José de Almada-Negreiros, quem a inventou."<sup>1</sup> O poeta José de Almada-Negreiros, "futurista e tudo", profetiza, assim, em 1917, a invenção do computador. Mas não será a única coisa que a sua imaginação-"hélice que abrevia o dia porque faz girar a Terra mais depressa"<sup>2</sup> será capaz de prever e mesmo de realizar com décadas de antecipação.

Muitos críticos atentaram para esse caráter da obra de Almada-Negreiros: David Mourão-Ferreira aponta a semelhança entre o inconsciente não apenas pessoal, mas também coletivo, presente no *Nome de Guerra* e a psicologia de Jung<sup>3</sup>; José-Augusto França afirma: "Poesia e fé, conhecimento e profecia, se casam no seu íntimo"<sup>4</sup>, e, falando sobre *A Engomadeira*, observa: "Almada compõe, uma dezena de anos "avant la lettre", um quadro surrealista, num movimento imaginário obsessivo e empolgante"<sup>5</sup>. Alberto Pimenta, posto diante do quadro *Monochrome Blue*, pintado por Yves Klein em 1959 no seu "azul ultramarino, celeste, puríssimo", reverte em busca de outros azuis, e especialmente da *Mulher de Azul* de Kokoschka, pintado em 1919, e que, "segundo declarações do pintor, simboliza a *Anima*, o pólo oposto da madre divina", e vê-se compelido a reler o *K4 O Quadrado Azul* contra o pano de fundo dessas duas pinturas. Concluindo, afirma: "Digamos que em *K4 O Quadrado Azul* (K4=Kokoschka + Klein) se manifestou a mesma mónada que visualmente se desdobrou naqueles dois quadros. A estética da palavra permitiu a Almada-Negreiros em 1917 o que a estética da forma lhe não permitiu."<sup>6</sup>

Nada pareceria mais incongruente, porém, do que falar de um "profeta" da modernidade - a modernidade não se deixa profetizar, ela é quando muito prognosticável, a partir de levantamentos estatísticos e análises de dados. Um computador não se profetiza, mas pode ser projetado como um desenvolvimento inevitável de certo avanço tecnológico. Almada desconcerta-nos, portanto, quando "profetiza" um futuro que é realmente futuro, e não nostalgia de uma Idade de Ouro perdida. Mas nenhum outro termo exprimirá melhor, segundo penso, a forma de apreensão da realidade por esse português que, no limiar do século XX, se vê por um lado atraído pelo futuro dos futuristas europeus, mas por outro retido por um passado nacional que define a sua própria possibilidade de expressão artística: "A arte não vive sem a pátria do artista, aprendi

---

<sup>1</sup> Cito do Vol. IV das *Obras Completas*. Contos e Novelas. Prefácio de Maria António Reis. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda [1989] pp.34-5.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>3</sup> "...e isto, note-se, numa altura em que, em Portugal, ninguém falava em Jung, em que o próprio Almada com certeza o ignoraria." *Nome de Guerra*. Hospital das Letras. Lisboa, Guimarães Editores, 1966, p.201.

<sup>4</sup> *Almada, o português sem mestre*. Lisboa, Estúdios Cor, 1974, p.179.

<sup>5</sup> *Op. cit.* p.42.

<sup>6</sup> *Almada-Negreiros e a Medicina das cores*. Colóquio/Letras, 79 (Maio 1984) pp.23-29.

eu isto para sempre no estrangeiro"<sup>7</sup>. O futuro exige dele que se livre de tudo que é carga inútil, que desaprenda o que os séculos passados lhe deram como armadura pesada e desnecessária, num momento em que, por exemplo, a ciência da guerra mudou radicalmente de feição e de âmbito. Por outro lado, o século XX é o ponto geométrico para o qual convergem todos os séculos anteriores, individualmente e como um todo, segundo a representação gráfica oferecida por Almada, no comício realizado em dezembro de 1921, no Chiado Terrasse<sup>8</sup>. Quem será o seu mestre nesse árduo caminho de desaprender o que é apenas *saber*, carga inútil, e aprender a ver com novos olhos, cheios de ingenuidade e do *conhecimento* do novo mundo?

O itinerário biográfico e artístico de Almada foi traçado, em grande detalhe, em 1974, por José-Augusto França<sup>9</sup>; por sua vez, Lima de Freitas encarregou-se de publicar os inéditos de Almada referentes às suas preocupações com o número e com o esoterismo<sup>10</sup>; de posse dessas informações, não é difícil perceber como o menino dos anos Orpheu, fascinado pelas experiências inovadoras europeias, mas também captando o que se passava à sua volta, tenha registrado tanto as inquietações de caráter modernista (futurismo, cubismo, abstracionismo, expressionismo, surrealismo), quanto as correntes de cunho esotérico que marcaram o fim do século XIX e o começo do XX, não só no resto da Europa como em Portugal, entre alguns dos seus camaradas de revista.<sup>11</sup> Já em 1917, Almada caía sob o fascínio do políptico de São Vicente de Fora, cujo mistério se empenhará em resolver ao longo da sua vida. Em 1919, a experiência parisiense levá-lo-á a rever as suas relações com Portugal, revisão que culminará com a composição da *Histoire du Portugal par Coeur* e com o retorno a Lisboa em 1920. A partir de então, a obra de Almada, tanto a literária como a plástica, procurará mapear o percurso de retorno e de reinício cuja necessidade absoluta já antevira, anos antes, na *Cena do Odio*: "Larga tudo e vai para o campo/ e larga o campo também, larga tudo!/ - Põe-te a nascer outra vez!"<sup>12</sup> A maneira independente, pessoal, como Almada elabora essas duas coordenadas da sua inquietação e da sua arte, a conquista de uma maneira de estar no mundo que lhe permite dizer que "entre mim e a vida não há nenhum mal-entendido"<sup>13</sup>, a identificação desse ponto geométrico em que ele, como indivíduo, se encontra no universo e no tempo, e para o qual convergem todas as linhas de todos os tempos-espacos, tudo isso está muito claro a partir de certo momento na sua obra plástica, nas suas reflexões teóricas sobre a arte e sobre o número, e na sua poesia, como outros estudiosos já mostraram. O que quero examinar aqui é como essa síntese já se manifesta em duas

---

<sup>7</sup> Conferência pronunciada na festa de encerramento do II Salão de Outono, e publicada na *Folha do Sado*, Alcácer do Sal, 5,12,19,25 de Dezembro de 1926 e 9 e 16 de Janeiro de 1927. In José de Almada Negreiros, *Obras Completas*. VI. Textos de Intervenção. Lisboa, Editorial Estampa, 1972, p.64.

<sup>8</sup> *Comício dos 'Novos' no Chiado Terrasse*. Id., ibid., pp.43-45.

<sup>9</sup> *Almada, o português sem mestre*, op. cit.

<sup>10</sup> *Almada e o Número*. Lisboa, Ed. Arcádia, s.d.; José de Almada Negreiros, *Ver*. Notas e Prefácio de Lima de Freitas. Lisboa, Ed. Arcádia, 1982.

<sup>11</sup> Que eu saiba, está por fazer um estudo de conjunto das tendências místicas esotéricas que encontraram favor entre os poetas e artistas do grupo do Orpheu. No que se refere às influências que Almada, especificamente, possa ter recebido do exterior, só podemos afirmar, neste momento, que ele certamente não seria insensível a uma presença tão poderosa como a dos movimentos místicos esotéricos do fim do século XIX e do começo do XX, ainda mais que companheiros de revista, como Pessoa e Raul Leal, estavam bem informados a esse respeito. Acerca dos aspectos esotéricos na obra de alguns grandes autores e movimentos oitocentistas e novecentistas, V., por exemplo: Jean Richer, *Aspects ésotériques de l'oeuvre littéraire* (Paris, Dervy-Livres, 1980); *L'Alchimie du verbe de Rimbaud* (Paris, Didier, 1972); Paul Arnold, *Esotérisme de Baudelaire* (Paris, J.Vrin, 1972); Jean Snitzer Schoenfeld, "André Breton, Alchemist" (*The French Review*, vol. LVII, n° 4, March 1984) 493-502.

<sup>12</sup> José-Augusto França, op. cit., p.36-7.

<sup>13</sup> *Uma Reunião de Artistas no Banquete de Homenagem ao Distinto Pintor João Vaz. Dois Discursos Futuristas: de José de Almada Negreiros e Dr. Raul Leal*. In José de Almada Negreiros, *Obras Completas*. III. Artigos no Diário de Lisboa. Prefácio de E.W. Sapega. Lisboa, IN/CM [1988] p.58.

das suas obras ficcionais: o conto *O Cágado*<sup>14</sup> e o romance *Nome de Guerra*<sup>15</sup>, que pode ser considerado como a expansão e a concretização daquele.

*O Cágado*, escrito e publicado em 1921, tem sido visto como o ponto de virada da ficção de Almada, abandonando "os malabarismos lingüísticos e a estética da fragmentação da linguagem e do cosmos para re-inventar o fantástico sob a forma do infantil"<sup>16</sup> e assinalando "um definitivo armistício na guerra por ele movida contra as imposturas ou as convenções da intriga, do ponto de vista, das personagens romanescas"<sup>17</sup>. Ele representa, também, na minha opinião, o ponto em que a ficção de Almada se torna uma "pedagogia da desaprendizagem", no sentido de uma etapa necessária no percurso iniciático.

A história é simples: um homem, muito senhor da sua vontade, viu uma vez numa estrada um animal que nunca antes vira como os seus próprios olhos - um cágado. Entusiasmado, decide correr para casa e contar à família que vira um cágado, mas detém-se a meio do caminho, porque lhe ocorre que as pessoas poderão não acreditar nas suas palavras. Volta atrás com a intenção de levar o cágado como prova irrefutável da sua visão, mas o animal, desconfiado, enfia-se por um buraco adentro. O homem procura examinar o buraco, tentando enxergar o cágado, mas nada: utiliza uma vara compridíssima para desalojá-lo, e nada; inunda o buraco com baldes de água, e também nada. Convencido agora de que é a sua própria força de vontade que está em jogo, o homem decide pegar numa pá e abrir o buraco para agarrar o cágado. E assim vai ele, tirando pazada depois de pazada de terra, dispensando ao longo do percurso todas as "noções pelas quais um homem constata o quotidiano". Nesse ínterim, a família já o dava por morto. Finalmente, o homem chega ao fim do buraco e, saindo, encontra-se do outro lado da terra: aí, as pessoas andam todas de cabeça para baixo as proporções são diferentes, o sol "é de cobre cheio de azebre", enfim tudo é diferente do seu mundo. Decide voltar. Percorre novamente toda a extensão do diâmetro da terra e chega ao ponto de partida. Ali nova surpresa o espera: a terra retirada do buraco formara "o maior monte da Europa", que cobria a estrada e a cidade onde ele morara. Sem desanimar, o homem começa a devolver ao buraco toda a terra retirada, descobrindo a paisagem e a cidade soterradas. Quando vai retirar a última pazada, "portanto, a primeira que ele tinha tirado ao princípio, reparou que o torrão estava a mexer por si, sem ninguém lhe tocar: curioso, quis ver porque era - era o cágado"<sup>18</sup>

Chama logo a atenção do leitor a pouca concretude do mundo em que se movimenta a narrativa: o protagonista é "um homem", cuja única caracterização é ser "senhor da sua vontade"; ele vê "um cágado", numa "estrada", vive "numa cidade", da qual só sabemos que fica na Europa; por outro lado, compensando essa rarefação do mundo cotidiano, as qualidades e as ações são exacerbadas ao máximo: o homem joga noventa e oito baldes de água, dos maiores que há, o buraco atravessa todo o diâmetro da terra, chegando aos antípodas, o monte formado pela terra que se retirou do buraco é "o maior da Europa". Vê-se logo que o mundo representado não é o nosso mundo de todos os dias. A história contada transforma-se numa busca, numa "demanda", para usar um termo mais de acordo com a natureza mítica do conto<sup>19</sup>. O percurso

---

<sup>14</sup> Publicado pela primeira vez na revista ABC, n.º 51, Lisboa, 30 de Junho de 1921, V. Almada Negreiros, *Obras Completas*. Vol. IV. Contos e Novelas. Prefácio de Maria Antónia Reis, Lisboa, IN/CM [1989].

<sup>15</sup> Escrito em 1925 e publicado pela primeira vez em 1938.

<sup>16</sup> Maria Antónia Reis. *As Ficções de Almada*. Prefácio a *Obras Completas*. Vol. IV. Contos e Novelas, op. cit., p.16.

<sup>17</sup> David Mourão-Ferreira, *Almada, Ficcionista*, in *Terraço Aberto*. Crónicas e Ensaios. Círculo de Leitores, 1992, p.221.

<sup>18</sup> As citações são das *Obras Completas*, vol. IV op. cit.

<sup>19</sup> Ana Paula Guimarães publicou, no JL de 25/9-1/10/84, p.6-7, uma leitura de *d'O Cágado* que o aproxima da *Alice in the Wonderland*, de Lewis Carroll. Há que enfatizar, naturalmente, que ambas as obras participam da estrutura do conto mitológico, além das demais semelhanças que a autora identifica.

percorrido pelo protagonista recorta geometricamente os pólos do mundo e do universo: atravessa o centro da terra, chega ao outro lado onde todas as coisas são invertidas, volta e tem que percorrer a mesma distância em direção ao céu, para restituir à terra o monte mais alto da Europa: o próprio protagonista sofreu uma transformação, primeiro porque perdeu as coordenadas que regem o mundo cotidiano e depois, porque, de "senhor da sua vontade" passou a ser dominado pela sua íntima necessidade de busca, que se torna mais forte que as próprias necessidades vitais<sup>20</sup>; o objeto buscado, este permaneceu no ponto de partida da trajetória do protagonista. Ele é o mesmo cágado do início da busca, imóvel no mesmo ponto; o protagonista, que não fora capaz de vê-lo naquele momento, agora pode vê-lo. O conto não estabelece explicitamente uma relação de casualidade entre a transformação operada no protagonista, no seu percurso entre as entranhas da terra e as alturas do céu, e a capacidade de ver o cágado: a sua linguagem econômica reveste-se do caráter sibilino que convém à narrativa de percurso iniciático. Podemos perguntar-nos se o cágado só pode ser visto no seu lugar de origem, por um primeiro e "ingênuo" olhar: essa é a interpretação de Maria Antónia Reis; mas temos que entender que esse primeiro e "ingênuo" olhar tem que ser conquistado, através de um árduo percurso de "aprendizagem", ou, para usar a expressão de um mestre do olhar "ingênuo", Alberto Caeiro, de "desaprendizagem". O percurso atravessa as camadas mais profundas e as mais altas do universo, põe de cabeça para baixo o mundo conhecido, "desaprendendo" o estabelecido, e invertendo as relações de "propulsor" e "propelido" na própria ação do protagonista. O cágado sempre estivera ali, mas era preciso que o homem percorresse todo o seu caminho para ser capaz de vê-lo. Trata-se, é claro, de um processo de iniciação, que o protagonista percorre sem a orientação de um mestre, apenas seguindo a sua essencial curiosidade e vontade.

Já nesta altura uma outra pergunta se impõe ao leitor do texto: se estamos diante de um texto com óbvia estrutura mítica, que requer, portanto, uma interpretação simbólica, qual o significado do animal escolhido, esse prosaico "cágado"?

Segundo o **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, "cágado" é designação de várias espécies de répteis da ordem dos quelônios, família dos quelídeos, [...] que vivem em lagoas rasas e terrenos pantanosos. É, portanto, da mesma ordem das tartarugas, que são quelônios de água salgada. Uma consulta a um dicionário de símbolos informa-nos que a tartaruga tem um papel simbólico importante, da China à Índia: ela é uma imagem do universo e contribui para a sua estabilidade. Por causa da sua longevidade, do seu casco e do seu cérebro se preparam drogas de imortalidade. "Imagem do universo, sua carapaça é redonda por cima, como o Céu, plana por baixo, como a Terra [...], é *mediadora* entre o Céu e a Terra, símbolo do Homem universal." Entre os gregos, segundo o mesmo dicionário, a tartaruga é associada a Hermes, que foi o primeiro a utilizar a sua carapaça para fazer uma cítara, cujos sons melódiosos encantaram o próprio Apolo. "Essa *transformação da tartaruga em cítara* resumiria toda a arte da alquimia; é por isso que Dom Pernety considera que a tartaruga é o *símbolo da matéria da Arte*. Depois da *preparação*, com efeito, ela torna-se, aos olhos dos alquimistas, *o mais excelente remédio*. Ela seria da raça de Saturno, como o chumbo, *primeira matéria da obra*. Reecorre-se assim a interpretação chinesa: a tartaruga aparece como o *ponto de partida da evolução*"<sup>21</sup>. Não por acaso, o simbolismo psíquico e alquímico da tartaruga é também mencionado por Jung, que comenta, a propósito, uma parte do II Fausto: "Uma 'forma severa' é trazida por 'sereias', figuras femininas que representam por assim dizer o mar e as ondas do inconsciente. A palavra 'severa' lembra-nos as 'severas' formas arquitetônicas ou geométricas que ilustram uma idéia definida sem nenhum adorno romântico (emocional). Ela

---

<sup>20</sup> Carlos Eduardo Schmidt Capela estudou, de outra perspectiva, essa transformação do protagonista em dois artigos publicados na revista EPA: "Considerações acerca d'O Cágado de Almada Negreiros" (EPA, nº 2, nov. 1983, 79-84) e "Novas Considerações acerca d'O Cágado de Almada Negreiros ou A Respeito da Mola Propulsora" (EPA, nº 5, 1º sem. 1985, 85-88).

<sup>21</sup> Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1974.

brilha na carapaça de uma tartaruga que, primitiva e de sangue frio como a serpente, simboliza o lado instintivo do inconsciente." E em nota Jung acrescenta: A *testudo* (tartaruga) é um instrumento alquímico, uma tigela rasa com que se cobria o vasilhame no fogo<sup>22</sup>. A forma "severa" que brilha no casco do cágado de Almada são as linhas que mapeiam o percurso do protagonista em busca do animal.

A carga simbólica do cágado, aliado à estrutura mítica do conto, não pode passar despercebida. Podemos perguntar-nos porque Almada optou pela forma não marítima "cágado", em vez de "tartaruga": creio que o "cágado", terrestre, propicia ao narrador a oportunidade de pôr o seu protagonista numa viagem que passa pelo centro da terra, com todas as suas conotações simbólicas<sup>23</sup>; e talvez também por causa da tendência que Almada sempre manifestou de "baixar o tom", de optar por formas próximas do popular: nesse sentido, não deve ser desconsiderada a observação da etimologia da palavra que, segundo José Pedro Machado (**Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**), provém do eufemismo latino "cácutus" por "cacatus", participio de "cacare", com o sentido de "sujo, emporcalhado". O aspecto do cágado pode relacionar-se tanto à sujeira da terra, cuja cor carrega, como a sujeiras metafóricas, colocadas no "centro" do próprio protagonista, mas por isso mesmo "invisíveis" para ele.

Que essa dimensão hermética era familiar a Almada, na altura da composição *d'O Cágado*, não oferece dúvida. Epígrafes de Hermes Trimegista estão presentes já na **Invenção do Dia Claro**, de 1921, e também nessa altura já havia começado a investigar os painéis de Nuno Gonçalves, embora só mais tarde, em 1928, tenha descoberto a relação 9/10, "que viria a ter importância definitiva em especulações futuras e que constituía um passo essencial na série de pesquisas sobre o políptico de S. Vicente de Fora"<sup>24</sup>. Parece claro, portanto, que o conto *O Cágado* pode ser lido como a representação de um percurso iniciático. Na sua forma miniaturizada, o conto não nos possibilita avançar mais, no sentido de entender melhor esse processo de iniciação nem o seu objetivo. Sabemos apenas que o objeto do conhecimento está dado de antemão, que ele pode ser lido como o conhecimento do universo, que o cágado é simultaneamente o objeto da demanda e o símbolo do próprio demandador e que, além disso, pode ter um significado associado à arte e à obra alquímica. Onze anos mais tarde, ao proferir a conferência "Direcção única", Almada explicitará o sentido da sua alegoria: "o indivíduo está tão longe de si mesmo que para chegar até si tem primeiro que dar a sua volta ao mundo, completa, até ao ponto de partida"<sup>25</sup>. No romance **Nome de Guerra**, escrito em 1925, Almada procurará dar um corpo mais concreto à sua maneira de ver essa iniciação.

O enredo é simples, até banal, e o romance não procura evitar uma trama em certos aspectos melodramática: o tema do reconhecimento, o motivo da morte por amor, o protagonista que se isola ao final na água furtada, o diálogo com as estrelas, o motivo da regeneração da prostituta, o contraste província-capital, a mulher-anjo versus mulher-demônio, tudo isso está lá. O estilo, também, parece retroceder, num fluxo de coloquialismos, sem rupturas sintáticas, sem malabarismos. É um estilo que se quer claro, diria mesmo didático.

---

<sup>22</sup> Carl G. Jung, **Psychology and Alchemy**, 2nd ed. Transl. by R.F.C. Hull. Bollingen Series XX, Princeton University Press, 1968, pp.156-7.

<sup>23</sup> Jung menciona vários desses simbolismos. V. **Alchemical Studies**. Transl. by R.F.D. Hull. Bollingen Series XX. Princeton University Press, 1976, pp.149 e 210.

<sup>24</sup> J.-A. França, op. cit., p.106.

<sup>25</sup> **Direcção Única**. Conferência realizada em Lisboa no Teatro Nacional de Almeida Garrett [...] em Julho de 1932. In José de Almada Negreiros, **Obras Completas**. VI. Textos de Intervenção, op. cit., p.92.

Ora, um estilo como esse não corresponde ao que o leitor esperaria encontrar para expressar os conteúdos melodramáticos do enredo<sup>26</sup>. Mesmo o discurso indireto livre, que permite ao narrador resvalar a sua voz para dentro da consciência da personagem, é bastante discreto, e muito longe do que se esperaria de um discurso preocupado em mergulhar fundo no psiquismo da personagem<sup>27</sup>. O narrador mantém sempre distância em relação à personagem, principalmente nos títulos dos capítulos, e não hesita em manifestar-se como autor, marcando claramente que as personagens se movem no universo da escrita romanesca; assim, o cap. XXII começa remetendo o leitor, juntamente com o protagonista, para o fim do capítulo precedente: "Quando o Antunes chegou ao fim do capítulo precedente, estava diante da única porta aberta àquela hora" (p.85). Nos títulos dos capítulos, o narrador faz questão de assumir a responsabilidade do discurso, referindo-se ao Antunes sempre como "o protagonista". A voz do narrador, portanto, embora em alguns momentos se confunda com o discurso interior da personagem, reserva para si espaços nitidamente demarcados. Os títulos ora resumem a ação do capítulo, ora tiram conclusões que remetem para um futuro narrativo, andando assim à frente das personagens, ora assumem um tom próximo ao do adágio, como, por exemplo, no cap. LIX: "As estrelas são pescadoras e andam à pesca de gente".<sup>28</sup> Alguns capítulos, principalmente os que abrem e fecham o romance, são dominados pelas reflexões do narrador: o primeiro é uma reflexão sobre o significado dos nomes das coisas e das pessoas; nos últimos capítulos regressa a voz assertiva do narrador, só que agora se torna difícil separá-la da do protagonista, que acabou por atingir o conhecimento que antes era apanágio do narrador.

*Nome de Guerra* tem sido considerado, em geral, como um "romance de aprendizagem", em que o fator de educação da personagem é o amor<sup>29</sup>. Parece-me que de fato estamos diante de um romance de aprendizagem: o protagonista, no começo, é "um homem que ainda não se encontrou" (p.204); as experiências por que passa fazem dele um ser com "uma consciência ... dona da presença da sua vida neste mundo" (207); no entanto, creio que é preciso ir um pouco além dessa categoria genérica e examinar que tipo de aprendizagem é a que Almada Negreiros propõe para a sua personagem neste romance. E o narrador/autor é que nos pode servir de guia nesse exame.

O livro abre com uma epígrafe dirigida ao leitor, uma espécie de *caveat*: "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 exactamente nem científico nem falso, ao mesmo tempo. O autor." Essa desconfiança em relação à ciência repete-se em vários pontos da narrativa e da reflexão do narrador que a acompanha. No primeiro capítulo, o narrador expõe o papel da memória que nos pertence já antes de termos nascido, e que se manifesta no instinto. É essa relação com o nosso passado ancestral, a nossa árvore genealógica, que é única para cada indivíduo, que faz de cada um de nós "um caso pessoal". Esse aspecto individual reflete-se na

---

<sup>26</sup> Quando morre a Maria, por exemplo, a reação do Antunes é narrada da seguinte forma: "Não lhe disse nada aquela notícia: morreu a Maria. A única surpresa que ele recebeu foi consigo próprio, por não lhe ter dito nada aquela notícia. Achava que devia sofrer com a triste notícia e tão inesperada. Contudo, não sentia nada, não recebera nenhuma impressão. Era apenas isto que o intrigava: não ter nada para corresponder àquela morte!" *Obras Completas*. Vol II. *Nome de Guerra*. Lisboa, IN/CM, 1986, p.171. Todas as citações são tiradas dessa edição.

<sup>27</sup> Basta comparar o estilo de Almada com o dos romances psicológicos da *Presença* para ter uma idéia do tratamento distanciado, "respeitoso" mesmo com que aquele se aproxima da psique própria ou de outrem. A esse respeito, é interessante anotar o comentário de Almada a D. Mourão-Ferreira, sobre José Régio: "O Régio "tem dedo" para as coisas com altura. Mas falha quase sempre... por bisbilhotice. Não sabe manter o segredo das coisas em que toca: tem logo a tentação de desvendar, de esmiuçar... Falha precisamente por isso: por bisbilhotice." David Mourão-Ferreira, "Evocação de José Almada Negreiros", in *Terraço Aberto*, op. cit., p.206.

<sup>28</sup> Cf., a esse respeito, Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, IN/CM, 1982, pp.58-9.

<sup>29</sup> António Alçada Baptista observa que "em *Nome de Guerra*, o amor faz estalar as circunstâncias absurdas que o cercam, superando-as através duma nova proposta amorosa que põe a céu aberto o absurdo da própria instituição". *Nome de Guerra* ou um Outro Amor em Portugal". Almada Negreiros, *Obras Completas*, vol. II, op. cit., p.12.

justeza do nome próprio, que marca a individualidade de tal forma que, uma vez conhecido o nome de uma pessoa, parece ser o mais apropriado para ela. Segundo o narrador, o indivíduo está marcado por essa carga ancestral, à qual não pode ter acesso pela ciência, mas que se expressa através da Arte e da Religião. A individualidade não é, portanto, um fenômeno circunstanciado no tempo da existência humana, mas ultrapassa-a, vindo desde os primórdios dos tempos e projetando-se para o futuro<sup>30</sup>.

O protagonista Antunes passa, segundo o narrador, por três nascimentos: o primeiro é o biológico; o segundo, quando Antunes confessa para si próprio que "aquele corpo nu de mulher foi o mais belo espetáculo que os seus olhos viram em dias de sua vida" (p.66), momento em que "vê Eva pela primeira vez" (p.67); o terceiro nascimento dá-se quando, depois de liberto de Judite e de Maria, percebe que ele é o local de encontro de todas as culpas, suas e dos outros, e que lhe cabe assumir a responsabilidade. É o instante em que, da janela da água furtada, compreende que a sua vida está indissolivelmente ligada ao momento do seu primeiro nascimento, à posição que tinham então os astros, os quais, por causa disso, mandam na sua vida, enquanto indivíduo, quer a sociedade o queira quer não. E para saber qual é o mandado dos astros, "temos o instinto quando nos falta o conhecimento" (p.212). Em outras palavras, o Antunes aprende a "reconhecer" o seu íntimo ser, a sua "simpatia" com o universo. Como dirá Almada em 1942, no "Prefácio ao livro de qualquer poeta", "a ingenuidade é o resultado de nos termos abandonado asceticamente à nossa simpatia. É por simpatia que surgem as faculdades mágicas do mistério exactamente em Nós. O saber é apenas sistema para o conhecimento. Se se é tão curioso de aprender, porque não se é também de desaprender?"<sup>31</sup> A sua aprendizagem é, então, aprendizagem de "desaparecer", de "reconhecer" o que já está dado desde o início, exactamente como o homem que precisa percorrer o céu e a terra para poder "ver" o cágado que sempre estivera lá.

Esse romance de aprendizagem começa a parecer, assim, mais um "romance filosófico". O estilo didático, simples, os títulos dos capítulos, o próprio teor do primeiro capítulo - a discussão dos nomes - traz-nos à lembrança um antepassado ilustro para *Nome de Guerra*: o *Candide* de Voltaire, que, como se sabe, foi escrito para polemizar o otimismo de Leibniz<sup>32</sup>. O percurso do protagonista, no romance voltaireano, é o da perda da ingenuidade e do otimismo: Voltaire põe a sua personagem, e seu mestre, em circunstâncias terríveis, demonstrando que a injustiça, a intolerância, o preconceito, a crueldade e a rapina dominam o mundo. No fim, *Candide* decide entregar-se à única felicidade possível, a de cultivar o seu jardim. O romance de Almada, porém, repõe de pé uma visão que é pelo menos parcialmente semelhante à de Leibniz, porque acredita, antes de mais nada, que o universo é composto por "seres individuais", comparáveis às nômadas de Leibniz, os quais contêm, como aquelas, todo o passado e todas as determinações do futuro. O papel da experiência para Antunes é, dessa forma, oposto ao papel que tem para *Candide*: o mundo exterior, a realidade, leva *Candide* a descrever da "razão suficiente" e do "melhor dos mundos possíveis", leva-o portanto à consideração da circunstância; no caso de

---

<sup>30</sup> A mesma idéia encontra-se expressa no poema *Quarta Manhã*: [...] Tudo começava lá, ao princípio / num ponto:/ um simples ponto sem dimensão,/ e do qual partiam depois todas as linhas/ todos os ângulos, cones e sectores/ de uma esfera infinita/ da qual a terra era uma pequena reprodução/ e eu uma pequena reprodução da terra./ Desde o ponto inicial até mim/ a linha era única/ e não pertence hoje/ senão a mim." *Obra Completas*. Vol. I. *Poesias*. Lisboa, IN/CM [1985] p.190; escrito entre 1915-35.

<sup>31</sup> *Obra Completas*, I. *Poesias*, op. cit., p.39.

<sup>32</sup> O cap. I de *Candide*: "Comment *Candide* fut élevé dans un beau chateau, et comment il fut chassé d'icelui", justifica o fato de o protagonista chamar-se *Candide* porque tinha o julgamento bastante direito e o espírito muito simples. No ensaio "Elogio da Ingenuidade ou as Desgraças da Esperteza Saloia", publicado na *Revista de Portugal*, nº 6, Janeiro de 1936, Almada refere-se ao *Candide* de Voltaire, exactamente no contexto da definição da ingenuidade: "Voltaire escreveu *Candide* e não se conhece outro nome melhor do que este para o que hoje significa a palavra ingênuo; contudo, Voltaire também escreveu *L'Ingénu*. É bem significativo que Voltaire ao escrever estes dois romances premeditava sentidos distintos para cada um deles. Conheço de leitura apenas *Candide* mas já me foi dado conhecer o trecho de *L'Ingénu*." *Obras Completas e Ensaio I*. Lisboa, Editorial Estampa, 1971, p.124.

Antunes, a experiência leva-o para dentro de si, a procurar no seu íntimo o destino traçado em simpatia com o universo.

Naturalmente, **Nome de Guerra** não se resume numa polémica com Voltaire: pode-se dizer que o romance francês serve de ponto de partida para o português, mas este leva-o para outras regiões. Já vimos como o autor descreve a capacidade da ciência para levar a cabo a tarefa da aquisição do conhecimento. Por outro lado, a astrologia desempenha um papel decisivo nessa aquisição. O que já observamos em relação ao "Cágado" e a outros textos de Almada remete-nos para os campos da iniciação esotérica e hermética, com a sua teoria da correspondência entre o macro e o microcosmos, e o seu método de acesso direto à verdade, por via da iluminação pessoal, e não da ciência.

David Mourão Ferreira observou que Antunes se move numa Lisboa "espectralizada"<sup>33</sup>. Com efeito, tempo e espaço são no romance categorias apenas funcionais. Os acontecimentos são comprimidos em umas poucas semanas: a morte de Maria ocorre ao fim de duas semanas; o protagonista vive o seu episódio com Judite trocando o dia pela noite. Judite é uma figura da noite, e não apenas pela sua profissão<sup>34</sup>; a Lisboa de Antunes resume-se ao quarto de hotel, ao clube noturno, o quarto de Judite e o quarto na água furtada. O único local que é nomeado é a Boca do Inferno, e quando sai dele, no passeio matutino com Judite, Antunes pensa em Maria, com quem naturalmente associa a claridade da manhã. Não me parece inadequado relacionar essa técnica composicional a certas preferências expressionistas de contraste violento entre a luz e a escuridão, como metáforas de regiões desconhecidas do mundo interior. Aliás, essa não é a única instância do romance que ocorreria associar ao expressionismo: o retrato de Judite é outro momento em que a versatilidade artística de Almada se revela para produzir um quadro impressionante. No primeiro contato com Judite, Antunes só pode observar que o seu corpo nu é o espetáculo mais maravilhoso que seus olhos já contemplaram; mais tarde, porém, quando Judite lhe aparece como uma mulher concreta, destinada a uma vida melhor, mas estragada pelas circunstâncias e por não ter sabido responder a elas, os olhos de Antunes vêem-na, não como uma mulher, mas como um torso, uma escultura mutilada<sup>35</sup>. Por outro lado, o retrato do rosto parece feito segundo uma receita de Picasso, mostrando ao mesmo tempo Judite de frente e Judite de perfil<sup>36</sup>.

A Judite é a encarnação romanesca dessa capacidade expressiva, que nasce da sensibilidade em relação ao indivíduo enquanto ser que sofre uma agressão constante e que reage a ela, não se identificando contudo esse comportamento com a matéria íntima de que é feito: a duplicidade de Judite revela-se, assim, no fato de ter um *nome de guerra*, com o qual se habituou, mas que não é o seu verdadeiro; no fato de poder ser vista como duas mulheres diferentes, conforme esteja dormindo ou acordada<sup>37</sup>; na discrepância entre o seu perfil e o seu rosto visto de frente; na forma da estátua e na matéria da estátua. Essa atenção à mulher enquanto criatura

---

<sup>33</sup> **Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega**. Dir. de Jacinto Prado Coelho. Porto, Livr. Figueirinhas, 1960, p.543.

<sup>34</sup> "A Judite ficava completamente desfigurada à luz do dia, desbotavam-se-lhe as cores, vexavam-se-lhe as formas, ficava apoucada ao sol, com uma palidez de desenterrada, de subterrânea, habitante da sombra e das trevas, com os olhos engelhados por não suportarem a claridade." Op. cit., p.161.

<sup>35</sup> "Se a Judite fosse uma estátua, podia ser aproveitada como exemplo de beleza, depois de sofrer algumas mutilações. Estas seriam correspondentes aos estragos que a vida fizera sobre aquela natureza forte e robusta. Por exemplo. destruir-lhe os seios. Não cortá-los: destruí-los completamente e deixar-lhe os vestígios de terem sido retirados. Cortar-lhe os braços como os da Vénus de Milo, isto é, conservando apenas a capa dos ombros e os sovacos. [...] Respeitar sobretudo aquele tronco genial, feito de uma só peça." Op. cit., p.145.

<sup>36</sup> "A diferença entre o perfil e a frente era esmagadora. Ela tinha escarrada num focinho animal a triste vida que levava. A fisionomia era canalha e grosseira, e o seu perfil, nobre e puro, não cabia ali." Op. cit., p.145.

<sup>37</sup> "Com efeito, a Judite a dormir tinha a beleza da criança, da inocência; acordada tinha a beleza da fera, a ferocidade de uma mulher bem servida pela natureza e zangada com a vida". Op. cit., p.113.

oprimida, também ela uma característica expressionista, é um acontecimento na literatura portuguesa da época<sup>38</sup>.

Da conjugação desse miolo expressionista com um discurso "filosófico" de caráter esotérico, nasce um romance de "aprendizagem" diferente, até mesmo pelo seu próprio conteúdo. Utilizando a metáfora do destino traçado nos astros, representando o processo iniciático do protagonista como uma descida aos infernos e uma subida aos céus para poder então encontrar a resposta no seu próprio íntimo, em conjugação com o coletivo universal, reconhecendo nesse íntimo individual a presença da herança da humanidade, Almada constrói também um romance de teor psicológico bastante avançado para a época, no qual se encontram imagens e soluções próximas das que serão apresentadas por Jung nos anos que se seguem, e que Almada não podia conhecer no momento em que redigia **Nome de Guerra**.

Não podemos esquecer, contudo, que Almada e Jung mergulham ambos na alquimia e no esoterismo, daí retirando o seu estoque básico de concepções e imagens. É aí que se encontram, e é o que justifica a "profecia" jungiana que a obra almadina oferece. A face decididamente moderna de Almada, contudo, levou-o a encontrar essa síntese inovadora, e com ela uma forma de ficção que se torna especialmente legível neste final do século XX, próximo da data que, conforme ele mesmo declarou, era a mais importante da sua individualidade: "o ano de 1993 - quando universalmente se festejar a data do centenário do meu nascimento"<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Não esquecer que Mário de Sá-Carneiro escrevia a Pessoa que no **Orpheu** só havia homens, preocupados com assuntos "superiores", sem darem atenção aos problemas menores da atividade amorosa.

<sup>39</sup> *Catálogo do 2º Salão dos Humoristas Portugueses*. Junho 1913, p.14; cit. por J.-A. França, op. cit., p.23.