

**DOS DESCONCERTOS DO NADA
AO “SINCERO CASO PESSOAL” DE ALMADA NEGREIROS**
From the discoveries of nothing
to the “sincere personal case” of Almada Negreiros

Dionísio Vila Maior¹

RESUMO: O presente texto abordará o modo como os principais órficos olharam a crise de valores que marcou os finais do século XIX e os princípios do século XX. Essa reflexão basear-se-á fundamentalmente nos testemunhos dos próprios, todos eles demarcando um cenário cujos contornos provam decisivamente um sentido geral de fragmentação estética e ideológica. Nunca esquecendo a especificidade das suas *práticas* críticas, estéticas e literárias, procurar-se-á confirmar o alcance hermenêutico dessa leitura, confinando o âmbito de pesquisa ao estudo das potencialidades informativas comprometidas com a percepção de si mesmos como sujeitos em busca de uma determinada *plenitude*, em parte (mas não só) conseguida nos discursos do *Orpheu* — revista que, em primeira instância, deixou entrever o *desejo* de uma *totalidade* (por esta noção se colocando em causa o próprio sentido negativo de crise) e, em última instância, validou quer o florescimento de outras revistas literárias, quer, sobretudo com Almada Negreiros, a *ousadia* do “artista literário” e quer a “*dimensão individual do sujeito*”.

PALAVRAS-CHAVE: *Orpheu*; Fernando Pessoa; Almada Negreiros; coletividade; individualidade.

ABSTRACT: This text will study how Portuguese modernists perceived the crisis of values that defined the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. This reflection will be fundamentally based on the testimonies of the own modernists, and all of them demarcated a scenario in which the contours point decisively to a general sense of aesthetic and ideological fragmentation. Having in mind the specificity of their critical, aesthetic and literary *practices*, we will endeavor to confirm the hermeneutical scope of this reading, by comprising it to the research of the study of the informative potentialities committed to the perception of themselves as subjects in search of a certain *plenitude*, partly (but not only) achieved in texts published in *Orpheu* — a magazine that, in the first instance, disclosed the *desire* for a *totality* (by this notion calling into question the negative sense of crisis) and, in the last instance, validated both the flourishing of other literary magazines and, especially with Almada Negreiros, the boldness of the “literary artist”, as well as the “*individual dimension of the subject*”.

KEYWORDS: *Orpheu*; Fernando Pessoa; Almada Negreiros; Collectivity; Individuality.

¹ Professor Associado com Agregação da Universidade Aberta (Lisboa).

1. Em 1912, n' *A Águia*, Fernando Pessoa publica um conjunto importante de artigos sobre a *Nova Poesia Portuguesa*. As teses que Pessoa aí defende apontam essencialmente para o facto de a Literatura constituir um indicador sociológico de um determinado período, sublinhando audaciosamente que à poesia portuguesa faltava um “Grande Poeta” que corporizasse esse renascimento. Esse poeta seria uma espécie de “super-Camões, isto é, um poeta máximo, inevitavelmente maior do que aquele poeta verdadeiramente grande” (PESSOA, 1986b, p. 1.203).

Como se sabe, Pessoa era, até aqui, conhecido sobretudo como crítico. É certo que já escrevera alguns poemas e criara alguns pseudónimos. Mário de Sá-Carneiro incita-o mesmo a mostrar-se como poeta. O ano de 1912 marca, aliás, o início da correspondência entre Pessoa e Sá-Carneiro — correspondência essa que é essencial para compreendermos melhor o que foi o Modernismo em Portugal. É certo que alguns dos princípios programáticos que irão moldurar a revista *Orpheu* se encontram nessa correspondência; é certo que a ideia do seu lançamento (ou do lançamento de *uma* revista) ia ganhando consistência nas conversas entre os amigos e os companheiros que integrariam o primeiro número dessa revista. Ronald de Carvalho, no Brasil, sugerira essa ideia a Luís de Montalvor; este, ao regressar a Portugal, comunica-a a Fernando Pessoa e a Mário de Sá-Carneiro. Em março de 1915, *Orpheu I* está pronta e é colocada à venda.

Impõe-se desde logo a pergunta: Que legado deixou o *Orpheu*? Que legado ofereceram os órficos? A sua “loucura”... A sua exemplaridade (sobretudo [porque evidente] Pessoa, Sá-Carneiro e Almada)... As suas reflexões e a sua produção (literária, manifestatária, artística...)... O seu desejo e crença na modificação de uma sociedade... A circunstância de terem possibilitado a abertura de outras propostas literárias... A figuração definitiva da atitude menos obediente às convenções...

A *Orpheu* seguiu-se *Portugal Futurista* (1917). A revista *Exílio*, bem como a *Centauro* (ambas de 1916), ainda que conciliassem o decadentismo esteticizante com as tendências ideológicas nacionalistas, acabaram por, também elas, promover (variavelmente) a pluralidade artística e literária. Também a *Contemporânea* (1922-1926) permitiu a polifonia estética — onde, entre outros, participaram os órficos Pessoa (com “António Botto” e *o ideal estético em Portugal*), Almada Negreiros (com “Histoire du Portugal par Coeur”), mas também Mário de Sá-Carneiro, António Ferro, Amadeo de Souza-Cardoso (póst), Raul Leal, Mário Saa, Eduardo Viana, António Botto, Aquilino Ribeiro, Afonso Lopes Vieira, Correia de Oliveira, Eugénio de Castro, entre outros). Depois, encontramos as coimbrãs *Byzancio* (1923-1924) e *Tríptico* (1924-1925), na origem, aliás, de um certo “provincialismo” que se verificou na *Presença* (1927-1940); a folha (de índole manifestatária) coimbrã *Coimbra Manifesto 1925* (1925), com a

pervivência pseudonímica; a *Athena* (1924-1925), com a direção de Pessoa e de Ruy Vaz, revista considerada, até, como uma forma planeada para a reflexão sobre os textos dos heterónimos; os volumes *Cancioneiro* (1930) e *Momento* (1932-1933), onde a presença órfica comparece de novo (Pessoa, Campos, Almada, Luís de Montalvor), ao lado, já, dos presencistas José Régio, Casais Monteiro, Edmundo de Bettencourt, António Navarro. Mais tarde, temos os três números da *Sudoeste* (1935) — com a coordenação e a colaboração importante dos órficos Almada e Pessoa —, os *Cadernos de poesia* (1940-1953) — pretendendo (sobretudo nas 2ª e 3ª séries) o corte com a herança presencista e neorrealista — e a coleção dos *Cadernos Surrealistas* (1949-1950), já com a colaboração dos surrealistas de Lisboa.

E, no âmbito deste percurso pós-órfico, ressoarão sempre aquelas palavras de José Régio, quando, a 8 de abril de 1927, no número 3 da *Presença* (revista, como se sabe, tão marcante pelo recobro anamnésico relativamente aos órficos), no conhecido texto *Da Geração Modernista*, tomava-os como “mestres” de “valor eterno”; e centrava-se, essencialmente, em Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, “[...] porque estes três nomes”, diz, “são dos mais completos, dos mais complexos e dos mais interessantes” (RÉGIO, 1977, p. 25-6), afirmação que encontraria eco explícito em Vergílio Ferreira, muito mais tarde, em 1984, quando ensina que toda a poesia atual é “difícilmente concebível” sem a “lição” de *Orpheu*.

2. Ora, é certo que o discurso dos órficos foi um discurso de subversão (apesar das ligações a um certo esteticismo finissecular). Com esse *discurso* (que encontra, aliás, na Geração de 70 objetivos e manifestações semelhantes), os órficos procuraram essencialmente negar o convencional. Dessa forma, alguns deles (nomeadamente Sá-Carneiro, Álvaro de Campos, Almada Negreiros, Ângelo de Lima e Raul Leal) favoreceram uma nova *descontinuidade* na literatura portuguesa, na tentativa de acordarem a coletividade nacional e de afiná-la pelo diapasão estético-literário europeu. Sem, todavia, perderem de vista “o mais difícil dos títulos portugueses: [...] [serem] portugueses simplesmente!” (NEGREIROS, 1992, p. 60), os órficos acompanharam o movimento europeu de renovação da Literatura, exprimindo algumas tendências esteticamente atrevidas do cenário europeu de então. E acrescenta-se que a vertente vanguardista de *Orpheu* continuaria nos anos seguintes, sob a forma de atitudes e manifestações culturais de alguns dos elementos que depois de 1915 continuaram a “aventura”. Tais atitudes e manifestações acabariam inclusivamente por se tornar factos de referência da história da nossa Literatura: um dos exemplos mais evidentes foi, como se disse, a publicação da revista *Portugal Futurista*, em 1917 — onde o *discurso* de subversão assumiu um relevo ainda maior, pela linguagem

belicista, assim como pela dinâmica mistificatória e desmitificatória presente em muitos textos dos seus colaboradores.

Como quer que seja, o golpe na estética gramaticalizada, a apetência pelo *estranhamento* literário, a necessidade de *épater le bourgeois*, tudo isso trazia também a marca do *Orpheu*, herança que prosseguiria nas décadas seguintes.

3. Quando se fala no grupo da revista *Orpheu*, bem como na dinâmica que (estética, literária e sociologicamente) o envolveu, são tidos normalmente em conta alguns dos seguintes parâmetros: foi um grupo de personalidades que vivenciaram profundamente o fenómeno literário; procuraram não seguir escolas, antes se abrindo às novas estéticas europeias; aceitaram a diversidade na unidade; alguns dos textos “refletem” a dispersão do *eu* (recorde-se a figura de Álvaro de Campos e a do pseudónimo feminino de Armando Côrtes-Rodrigues, Violante de Cysneiros); no plano técnico-literário, alguns textos subverteram a linguagem comum, recorrendo a uma nova substantivação, à infração das proposições, ao uso de analogias forçadas, à manipulação “feroz” do vocabulário, à forma livre de certos poemas, à ilogicidade de determinadas imagens; pretenderam dois objetivos comuns: colocar Portugal em questão e reavaliar a literatura portuguesa.

Tinham, como se sabe, as suas diferenças. Arrogavam-se, contudo, ao direito de questionarem o estado da cultura portuguesa de então. No entanto, não nos esqueçamos de que nem todos os textos publicados na revista constituem textos de rutura.

José-Augusto França, Maria Aliete Galhoz, Jorge de Sena e Teresa Rita Lopes, entre tantos outros, já fundamentaram bem esta ideia, lembrando a herança visível do Simbolismo e do Decadentismo francês, presente fundamentalmente no *Orpheu 1* (como, por exemplo, a desarticulação lógica das imagens, o verso livre, a musicalidade poética, a crise do sujeito emissor/autor). O tom verdadeiramente polémico, esse, sim, distingue, sobretudo, o *Orpheu 2*.

Com efeito, de um ponto de vista estético-literário, não há efetivamente uma verdadeira rutura entre a poesia modernista do *Orpheu* e a poesia simbolista, antes uma *sutura*, relativamente a alguma produção de Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, António de Oliveira Soares... Tenha-se, por exemplo, em conta: o recurso ao vago, à paisagem esfumada e melancólica, ao pessimismo existencial, ao tédio; a repetição da maiúscula; a expressividade fonética do poema; o vocabulário evocativo, requintado, erudito (tantas vezes alusivo a um mundo de pedras raras, perfumes exóticos, símbolos heráldicos, etc.); e encontramos tudo isto ora nos *Poemas* de

Ronald de Carvalho, ora no “drama estático” *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, ora nos *Sonetos* de Alfredo Pedro Guisado...

4. Mas, então, o que provocou realmente o escândalo?

Foi a “Ode Triunfal” (em *Orpheu 1*), de Álvaro de Campos — texto muito próximo do registo oral, de clara provocação, abordando motivos considerados menos poéticos (como as máquinas, os motores, as fábricas, os cartazes e os anúncios luminosos); foram os “Frisos” (em *Orpheu 1*), de Almada Negreiros, cuja (aparente e inquietante) ingenuidade os aproxima da expressão infantil; foram os poemas “Manucure” e “Apoteose”, de Mário de Sá-Carneiro (poemas onde o sujeito poético: reforça a fragmentação do sujeito, a inovação morfológica, sintática, semântica, o esbatimento entre o real e a ficção, o absurdo e o desejo de união com os signos da modernidade; recorre à justaposição e colagem; elogia os jornais, a indústria tipográfica, os reclames e cartazes, os anúncios publicitários, as marcas comerciais); foram os “Poemas Inéditos” (*Orpheu 2*), de Ângelo de Lima — que anteciparam de certa forma o Surrealismo (pela exploração do mundo interior e pela imagética); foi a prosa “vertigica” de “Atelier” (*Orpheu 2*), de Raul Leal; foram os quatro *hors-textes* futuristas de Santa-Rita Pintor (*Orpheu 2*); foi a série poemática “Chuva Oblíqua” (*Orpheu 2*), de Fernando Pessoa — que assenta na representação simultânea de vários planos da realidade, através de uma intercalação desses planos, sem que nenhum perca a sua identidade.

É por isso que, quando se fala na escrita dos nossos modernistas, se deve ter em consideração o facto de, por ela, os modernistas terem sentido a necessidade de interrogar a “classical writing” (para usar um termo de Robert Morgan [MORGAN, 1984, p. 444]).

E é também por isso que, a propósito da escrita modernista, se falaria em *crise da linguagem*, apontando-se, dessa forma, para a inadequação (ou esgotamento) daquela “linguagem clássica” e para a situação de crise que tal inadequação acarretava para o sujeito modernista. E é em função desta crise que se pode falar noutras dominantes (sobretudo ao nível do discurso estético-literário), que constituem como que a consequência mediata da relação entre a *crise* do sujeito modernista e a *crise da linguagem*: a subversão do convencional, a procura de um estilo individual e os artificios técnico-literários utilizados.

Ora, para além do ajustamento mais ou menos adequado de tal tese, a noção de *subversão* aponta, em certa medida, para a noção de *descontinuidade*. E esta noção remete para outros sentidos (entre eles, por exemplo, a experimentação formal — que assenta na utilização das técnicas da colagem e montagem).

Essa *descontinuidade* pressuporá ainda, por um lado, para alguns

sentidos que podem conduzir o *sujeito* modernista a aquilatar-se afirmativamente com uma maior autonomia — a partir do momento em que encaremos essa *descontinuidade* como uma panóplia de opções técnico-discursivas capazes de serem compreendidas como possibilidades abonadas pela *liberdade* daquele sujeito. É esta *liberdade* uma característica nuclear do poeta que (consciente da sua temporalidade e historicidade) traduz a dinâmica da modernidade.

5. Por outro lado, impõe-se um outro equacionamento, se tivermos sobretudo em conta o ónus que essa *liberdade* acarretou para os órficos: é que os usos que fizeram dessa *liberdade* e o modo como a encararam acabaram, afinal, por lhes trazer o seu próprio desencanto, abalada que estava a *promesse de bonheur* social e tecnológica.

Em fevereiro de 1909, Mário de Sá-Carneiro publica o conto “Página de um suicida”. Nesse conto, a personagem principal, Lourenço Furtado, aparece-nos com um desejo singular: decide suicidar-se. Escreve essa personagem:

[...] sou simplesmente uma vítima da época, nada mais... O meu espírito é um espírito aventureiro e investigador por excelência. Se eu tivesse nascido no século XV descobriria novos mares, novos continentes... No começo do século XIX teria talvez inventado o caminho de ferro... Há poucos anos mesmo, ainda teria com que me ocupar: os automóveis, a telegrafia sem fios... Mas agora... agora que me resta?...

Logo a seguir, responde:

A aviação... Pf... essa já nada me interessa depois dos últimos resultados dos Wrights e de Farman... Para o Pólo Sul partiu há pouco o Dr. Charcot... Não há dúvida, não: a única coisa interessante que existe atualmente na vida é... a morte! Pois bem, serei o primeiro explorador dessa região misteriosa. (SÁ-CARNEIRO, s/d, p. 128)

Deixando de lado o que (em termos narratológicos) tal atitude implicaria, importa (acima de tudo) notar o significado assumido por dois elementos: por um lado, a ideia de *cansaço* civilizacional, inseparável de um (aparente) triunfalismo creditado (no final do século XIX e início do século XX) pelo desenvolvimento científico-tecnológico; por outro lado, a sensação e o signo de *morte* — num contexto histórico-cultural singularizado

precisamente pela paulatina ascendência da máquina.

Ora, o que da conexão entre estas duas ideias aqui interessa reter é o que de *desassossego* implicou essa forte ambiência científico-tecnológica.

A representação literária desse sentimento seria, aliás, de igual modo feita por Pessoa, pela voz de Bernardo Soares. Num fragmento sem data do *Livro do Desassossego*, este semi-heterónimo pessoano mostra-se afetado negativamente por um tempo histórico-cultural marcado pela sensação de intranquilidade. E se esse fragmento serve para justificar a incerteza existencial que variavelmente marcou os órficos, com facilidade nos conduz também a uma outra conclusão: a forte consciência de um tempo de crise. Depois de se referir ao “trabalho destrutivo das gerações anteriores”, lembra que a *insegurança* passou a caracterizar a vivência do homem ocidental, nas esferas “religiosa”, “moral” e “política”: “Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político”, escreve. E continua:

Ébrias de uma coisa incerta, a que chamaram “positividade”, essas gerações criticaram toda a moral, esquadrinharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. [...] e assim foi que acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria ia à conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira. (PESSOA, 1986b, p. 985-6)

Não deixa de ser sintomático, nestas palavras, o facto de Soares definir o sentido da sua angústia, recorrendo à imagem fluuante da *inquietação* e da *confiança*, ligadas intimamente ao desejo de “liberdade” e de “progresso”.

Ora, as palavras avançadas quer por Bernardo Soares, quer pela personagem Lourenço Furtado são, a este propósito, inequívocas, quanto à matização de um estado cultural muito particular: um estado de crise civilizacional evidente, consequência (ou “reflexo”, talvez) de um forte desenvolvimento científico-tecnológico que, nos finais do século XIX e inícios do século XX, alterou vivências e referências culturais do homem ocidental.

Entretanto, não esqueçamos a crise geral no pensamento e nas instituições (com todo o sentimento de decadência social, económica e política que essa crise inevitavelmente emprestaria) que marcavam de forma indelével a sociedade portuguesa: uma alta taxa de analfabetismo, o aumento das dívidas externas, a propagação, afinal, de uma inquietação geral perante a falência da civilização moderna; o revés do Ultimato inglês (em janeiro de

1890), com as conhecidas reações literárias de cariz nacionalista.

Ora, toda essa ambiência no final do século XIX e início do século XX é desde logo muito significativa, porque consente (no campo estético-literário) a revelação de um sujeito literário português em crise. Tal ideia corrobora a noção segundo a qual a categoria da *pluralidade* teria então marcado visivelmente esse sujeito e teria amplificado a *subversão* como categoria central; e a literatura não ficou de modo nenhum indiferente...

6. Entretanto, o que acima de tudo interessa realçar é a *consciência* como (na Europa ocidental) o artista dos finais do século XIX e dos inícios do século XX reage de um modo geral, apontando a *sua* solução para uma época confirmada à catástrofe. Assim (e a propagação da filosofia de Nietzsche, do niilismo e do anarquismo comprovou isso mesmo), insurge-se sarcástica e libertariamente — postura que (em última instância) resultaria no reconhecimento capital do “sentido de complexidade” de que fala Peter Faulkner (FAULKNER, 1977, p. 14).

O artista dos finais do século XIX e dos inícios do século XX partilha do princípio geral segundo o qual a relação do sujeito-artista, do sujeito-escritor, com a sociedade se torna tanto menos precária, quanto mais esse mesmo sujeito se inscrever ativamente no processo de transformação (estética ou social) do contexto que o rodeia. Essa relação manifestar-se-á, por exemplo, através da exploração estético-literária da correlação *eu-outros*, ou de atitudes cuja eficácia deve ser entendida em função da repercussão ao nível do grupo social (como, por exemplo, as que se encontram presentes no discurso de intervenção, ou no discurso manifestatário).

Não será por isso incorreto dizer-se que é também por aí que se pode compreender como as componentes temáticas e pragmáticas envolvidas pelo processo de atuação atinente ao *discurso* dos órficos (mas, acima de tudo, dos que, entre eles, mais encarnaram a expressão futurista) passam necessariamente por uma expressão teórico-programática, manifestatária, estética e literária visivelmente agónica. Seriam Álvaro de Campos e Almada Negreiros quem melhor demonstrariam esse princípio: Campos, por exemplo (na sua “Ode Triunfal”), ao valorizar literariamente o seu creófilo prazer com os “Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!” (PESSOA, 1986a, p. 878 ss), ou ainda (no seu *Ultimatum* de 1917), figurando o seu insulto aos “mandarins da Europa” (PESSOA, 1988b, p. 1.102); Almada, por seu lado, de modo bem explícito, quando (n’“A Cena do Ódio”) deixa transparecer (contra tudo e contra todos) um implacável posicionamento crítico (de que se não isenta um desejo de revitalização sociocultural) (NEGREIROS, 1990, p. 49 ss).

E se é certo que o posicionamento perante um contexto difere de

sujeito para sujeito, não é igualmente menos certo que a *identidade* de uma coletividade poderá ser afetada pela imposição de argumentos conducentes à crise dessa sociedade — sobretudo se o comportamento desses sujeitos for “manipulado” ideologicamente. É, aliás, tendo em conta esta ideia que Horkheimer e Adorno criticam a “alienação” da sociedade provocada pela “rationalité technique” (HORKHEIMER; ADORNO, 1994, p. 130) — a mesma “alienação” que (tão bem *representada* por Chaplin, em *Tempos Modernos*) se foi intensificando nos inícios do século XX, e que foi tão intranquila e desassossegadamente sentida por Fernando Pessoa, que em 1916 escreve que “[...] chegámos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência”, que “Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo”, que “em cada alma passam todos os comboios do globo” e que “todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas” (PESSOA, 1966, p. 163-7).

As palavras citadas, dentro do alcance ensaístico a elas inerente, esclarecem-nos triplamente: por um lado, o *dinamismo* que então caracteriza uma época marcada pelo triunfalismo, pelo movimento e pela velocidade; por outro, o sentido de *totalidade*; finalmente, o sentido de *crise*, sentido esse que transparece essencialmente quando Pessoa sublinha os “característicos de uma decadência”, o que nos permitirá mais facilmente compreender o cenário geral cujos contornos revelam decisivamente um sentido geral de fragmentação, de subversão das relações humanas, de desordem interior de um sujeito...

Fernando Pessoa “responde”, mediatamente, a tudo isto com a sua *escrita*, com a despersonalização em pseudónimos, semi-heterónimos e heterónimos e com a criação de *ismos*.

Almada “responderá” também, mediatamente, com o romance *Nome de Guerra* e o ensaio “As 5 Unidades de Portugal”. No romance *Nome de Guerra* (de 1925 [embora publicado em 1938]), o narrador apela: “Não deixemos a sociedade assentar arraiais sem primeiro ter reconhecido pessoalmente a cada um” (NEGREIROS, 1992a, p. 204). Por outro lado, em 1935, no ensaio “As 5 Unidades de Portugal”, enuncia que “O respeito por cada uma das pessoas humanas é a única ligação que teremos no diálogo das gerações e no encontro da humanidade com a própria humanidade” (NEGREIROS, 1992, p. 70) — mostrando, assim, o crédito concedido à dimensão individual de cada sujeito, ideia que convive, aliás, com uma outra que apresentou no ensaio “Prometeu” (de 1935), onde apadrinha duas noções: a necessidade do convívio de Prometeu com Cristo e a imperativa união entre a coletividade e o indivíduo.

7. Tendo o(s) discurso(s) literários modernistas portugueses dialogicamente que ver com o contexto social do último quartel do século XIX, remetendo por isso para um cenário que se seguiu a (e foi igualmente marcado por) uma panóplia de importantes descobertas tecnológicas, a resposta (literária, e não só) dos autores referidos ganha, então, aqui, uma operacionalidade específica, se a partir delas nos situarmos sobretudo no contexto sociocultural europeu dos finais do século XIX e inícios do século XX, e, mais concretamente, se a partir delas conseguirmos perceber melhor os contornos de crise que enquadraram esse contexto. É isso que nos permite, em última instância, sublinhar que a falência das certezas positivistas sucedeu a desintegração do monolitismo ideológico, acompanhada pela proliferação de estéticas e ideologias — situação que iria obrigar o sujeito modernista, integrado num mundo fragmentado por uma plethora de *ismos*, a apreender, também de forma plural, essa(s) realidade(s). Numa época muito marcada pelo signo da “máquina”², o sujeito modernista será, assim, como que obrigado a desdobrar-se artisticamente (atitude por vezes intimamente ligada a um profundo sentimento de tristeza e a uma sensação de derrotismo), ou, como Almada Negreiros o fez, a conceder uma importância extrema ao diálogo entre indivíduo e coletividade; dele recolhemos os testemunhos no ensaio “As 5 Unidades de Portugal” (publicado em junho de 1935), ou no poema em prosa “A Invenção do Dia Claro” (pronunciado em 1921, na Liga Naval) e no romance *Nome de Guerra* (de 1925, mas publicado só em 1938). Ainda que o ensaio de 1935 se encontre temporalmente distante do romance e do poema referidos (encarados estes últimos por alguns críticos como exemplares da narrativas e da prosa poética de Almada)³, todos eles

² Por esse prisma se aceita, por exemplo, o valor estético-literário incontestável que, no contexto literário modernista português, assumem, por exemplo, os *ismos* de Fernando Pessoa (como o Paulismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo), assim como os seus heterónimos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos), fenómenos que ilustram, no plano literário, a despersonalização do sujeito poético.

³ David Mourão-Ferreira considera *Nome de Guerra* “a obra-prima do nosso Primeiro Modernismo” (MOURÃO-FERREIRA, 1985, p. 104), enquanto Jorge de Sena vê este romance como “um dos mais importantes da história do romance português (e europeu)” (SENA, 1988, p. 162). No que à “Invenção do Dia Claro” diz respeito, a sua importância é também variavelmente atestada por Ellen Sapega (SAPEGA, 1992, p. 99-100). É ainda neste poema — “poema lírico e parabólico” que, segundo Celina Silva, se assume “enquanto oralidade plena” (SILVA, 1994, p. 198) — que Óscar Lopes e José-Augusto França encontram duas componentes básicas da temática almadiana: o conceito de *ingenuidade* e a presença da figura materna (LOPES, 1987, p. 569; FRANÇA, 1986, p. 248), o que explicará, em segunda instância, o estilo patente nesse poema, marcado por uma “simplicidade sofisticada” (SENA, 1990, p. 14). Recorde-se também como António Ferro — num artigo intitulado “Alguns Precursores” (publicado n.º *Notícias Ilustrado*, em 24 de fevereiro de 1929) — considera esse poema como um marco da vanguarda portuguesa (FERRO, 1987, p. 370). E repare-se ainda como Pessoa, nas relações sempre exigentes que manteve com a Literatura, publicou em dezembro de 1921 “A Invenção do Dia Claro” na então sua editora, Olisipo (PESSOA, 1986c, p. 1.251). Sobre a ingenuidade almadiana,

evidenciam, de forma expressiva, através do ensaísta, do narrador, ou do sujeito poético, uma atenção particularmente importante ao problema do Sujeito — um sujeito que ora nos aparece [estética e alteronimicamente] representado em oposição à sociedade, ora, como no caso do romance e do ensaio “As 5 Unidades de Portugal”, equacionado em termos mais alargados, que nos reenviam já para um cenário universal. Nesta ordem de ideias, n^o “A Invenção do Dia Claro”, o sujeito poético afirma:

Mãe!

Quando eu vinha para casa a multidão ia na outra direcção.
Tive de me fazer mais pequeno e escorregadio, para não ir na
onda; (NEGREIROS, 1990, p. 167)

já em *Nome de Guerra*, o narrador apela:

Não deixemos a sociedade assentar arraiais sem primeiro ter
reconhecido pessoalmente a cada um. A ver se, por fim, ela
deixa de se ofender com o nosso sincero caso pessoal;
(NEGREIROS, 1992a, p. 204-5)

e, numa reflexão com um alcance mais geral, próximo do discurso abstrato (o que, só por isso, se torna significativo pela informação ideológica de que essa reflexão se poderá revestir)⁴, o ensaísta enuncia n^o “As 5 Unidades de Portugal”:

A pessoa humana é a única finalidade de tudo quanto acontecer
na Terra.
[...] O respeito por cada uma das pessoas humanas é a única
ligação que teremos no diálogo das gerações e no encontro da
humanidade com a própria humanidade. (NEGREIROS, 1992,
p. 69-70)⁵

n^o “A Invenção do Dia Claro” e noutros textos, cf. RÉGIO, 1977, p. 221; FRANÇA, 1986, p. 291; LOPES, Ó., 1987, p. 566 ss; SAPEGA, 1992, p. 97 ss; SENA, 1988, p. 163-4; SILVA, C., 1992; 1994: *passim*.

⁴ Cf. REIS; LOPES, 1994, p. 352-3.

⁵ No protagonista de *Nome de Guerra*, Antunes, encontra-se, aliás, bem frisada esta noção. Recorde-se, a este propósito, a noite passada por Antunes, D. Jorge e quatro mulheres, entre elas Judite. Depois de uma certa agitação durante um passeio de táxi, e já em casa de D. Jorge, Antunes, a pedido daquele, despe e deita Judite (que se encontra adormecida), sem, no entanto, se aproveitar da situação, como pretendia D. Jorge, que os fechara num quarto à chave. Quando acorda, Judite fica ofendida com D. Jorge e com Antunes, jurando vingança. Pouco depois, Antunes regressa ao Hotel, onde se encontrava hospedado, e reflete sobre o ridículo que ele era nas relações com os outros, sobre os desequilíbrios entre ele e a realidade, confirmando-se,

Independente do realce conferido ao *outro*, — que, aqui, assume a forma da “multidão”, da “sociedade”, das “gerações”, — o que fundamentalmente nos interessa, em conclusão, realçar em todas estas palavras é a sugestão que aponta para a *dimensão individual do sujeito*, individualmente considerado, portanto, mesmo apesar de a sua própria condição se encontrar dependente das relações com aquele *outro*⁶. Ora, é justamente por força do crédito concedido àquela dimensão que se torna legítimo ao narrador de *Nome de Guerra* enfatizar que cada sujeito deve transpor as “malhas” da sociedade com a sua “sinceridade”, nomeadamente quando escreve que “a única maneira que existe no mundo para revelar cada um, a si e aos outros, está dentro de cada um mesmo, é a sua sinceridade” (NEGREIROS, 1992a, p. 204).⁷ Só deste modo (pela sinceridade que o

então, nas palavras do narrador, a ideia de que, antes da sociedade, existe o sujeito, o “caso pessoal” de cada um (NEGREIROS, 1992a, p. 61-2). Esta ideia aparece, aliás, variavelmente glosada nesta narrativa; atente-se, por exemplo, no capítulo II, na reflexão que sobre a relação “sociedade/intimo de cada um” faz o narrador (o qual, no final do mesmo capítulo, é temporariamente “substituído” pelo “autor destas páginas” [NEGREIROS, 1992a, p. 30], o que só por si é de realçar, no que concerne às ilações que poderemos retirar no plano ideológico). Mas também noutros textos Almada desenvolve a noção acima apontada: no poema “O Caçador” — quando o sujeito poético escreve que pretende encontrar “dentro de si” o seu “caso pessoal” (NEGREIROS, 1990, p. 234) e que “Há mais gente no mundo pra fazer de multidão, / eu não!” (NEGREIROS, 1990, p. 237); num texto com o título significativo de *O homem que se procura* (publicado no *Diário de Lisboa*, em 3 de março de 1924), ao escrever: “[...] na Vida não se encontra ninguém. O mais que nos pode suceder, — mas isso nunca sucede, — é encontrarmos a nós mesmos. Mas quando essa desgraça se dá, deixam logo de nos encontrar... porque nos perdemos entre os outros” (NEGREIROS, 1988, p. 86).

⁶ Tenha-se em conta como, no ensaio *Direcção Única*, Almada formula considerações gerais e críticas abertas aos indivíduos que formam a “colectividade portuguesa”. Assim, depois de evidenciar a necessária colaboração entre cada indivíduo e a colectividade a que este pertence — “Dependemos da vida total e unânime do organismo colectivo, e de cuja unidade fazemos apenas parte” (NEGREIROS, 1992, p. 50), — adverte que “a grande tragédia da unidade” é o facto de que não há indivíduos, “porque não existe a colectividade e não há colectividade porque não existem os indivíduos”, confirmando, então, que a “humanidade inteira está reduzida à solidão de cada um dos seus indivíduos” (NEGREIROS, 1992, p. 51 e 52). Conclui com um apelo ao homem português (aproximando-se aqui este ensaio do texto manifestatário, pelo que de injuntividade contém): “Queremos a colectividade portuguesa à altura de si-própria, vista de todos os lados da terra. Que cada português, dentro ou fora da nossa terra, seja o perfeito indivíduo da nossa própria colectividade” (NEGREIROS, 1992, p. 54).

⁷ Podemos encontrar uma concepção de teor similar num poema de António Ferro (“Um rapaz com vinte anos”), inserido em *Saudades de Mim*, quando o sujeito poético afirma: “Um rapaz com vinte anos, / olhos brilhantes, / magro, / com todos os sonhos / ainda por viver / à flor da pele... / *Sincero / na sua insinceridade*, / no seu artifício, / dizendo frases, / para espantar os outros / e se espantar a si próprio, / como se a inteligência / fosse um brinquedo / que Deus lhe tivesse dado, / — esteve hoje longamente / a conversar comigo...”; e conclui, mais tarde: “Não havia dúvida... // Estava diante do rapaz que fui / e se perdera no tempo / como numa floresta fechada...” (FERRO, s/d., p. 163 e 165, respetivamente [it. nossos]). Sublinhe-se, contudo, que, se há uma correspondência evidente entre a “sinceridade” presente nas reflexões de Almada e a

ajustamento a valores considerados irrepreensíveis implica) o sujeito se poderá encontrar.

É essa noção que (nela encontrando alguma justificabilidade de alguma temática literária de poetas contemporâneos) nos permite terminar, evocando Alçada Baptista, que sobre isto esclarece sinteticamente:

Almada Negreiros, com o *Nome de Guerra*, exprime, em literatura, uma proposta nova que desloca o problema amoroso da relação homem-mulher para a relação da pessoa consigo própria. (BAPTISTA, 1992, p. 15-6)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, s/d.

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.

BAPTISTA, António Alçada. *Nome de Guerra* ou um outro amor em Portugal. In: NEGREIROS, José de Almada, *Obras Completas — Nome de Guerra*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. p. 9-22. v. II.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James [orgs.]. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Guia das Letras, 1989.

CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto. Entre “A Águia” y “Presença”: las revistas literarias del “primer modernismo” portugués. *Anthropos*, Barcelona, 74/75, p. XXV-XXX, 1987.

FAULKNER, Peter. *Modernism*. London; New York: Methuen, 1977.

“sinceridade” com que o sujeito poético de *Saudades de Mim* se caracteriza, isso não autoriza que encontremos nessa relação uma exata coincidência. Bastaria para isso atentar, antes de mais, no elemento peritextual que é o título desta antologia de poemas e, em segundo lugar, no registo de teor nitidamente confessional e autobiográfico que percorre constantemente a mesma antologia — escrita por António Ferro ao longo da sua permanência em Berna, na Suíça, onde exerceu funções diplomáticas, entre 1951 e 1953, e onde, pela tranquilidade, paz e silêncio do meio circundante, sofre com “grande angústia” uma “sofredora liberdade”, habituado que estava ao movimento, ao jornalismo, ao trabalho intenso e sob pressão (QUADROS, s/d, p. 36 e 37; cf. também HENRIQUES, 1990, p. 75-78). É, aliás, António Quadros, quem classifica aqueles poemas como “extremamente sinceros que, quase sem literatura, descrevem com exatidão ideias fugitivas, ambientes, sentimentos, sensações”; e conclui, explicando: “São poemas líricos, que traduzem o estado de espírito de meu Pai nos últimos anos da sua vida e que por isso mesmo ganham outras perspetivas ao serem enquadradas no pano de fundo de uma carreira toda ela tecida de entusiasmo, mocidade e criação” (QUADROS, s/d, p. 37-38).

- FERREIRA, Vergílio. Ansiedade/Angústia e a cultura moderna”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, v. 63, p. 5-10, 1981.
- FERREIRA, Vergílio. O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. *Cadernos da Colóquio/Letras*, Lisboa, 2, p. 22-4, 1984.
- FERRO, António. *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo, 1987.
- _____. *Saudades de Mim. Poemas*. Lisboa: Bertrand, s/d [1957].
- FRANÇA, José-Augusto. *Amadeo & Almada*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1986.
- HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro: estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *La dialectique de la raison*. Paris: Gallimard, 1994.
- LISBOA, Eugénio. *O Segundo Modernismo em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- _____. *Poesia Portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*. 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.
- LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer — Textos para um novo mapa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990. v. II.
- LOURENÇO, Eduardo. “Presença” ou a Contra-Revolução do Modernismo Português? In: *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, 1974. p. 165-94.
- MARGARIDO, Alfredo. As Revistas Literárias. AAVV, *Um Século de Poesia (1888-1988)*. A Phala. Lisboa: Assírio e Alvim, p. 227-32, 1988.
- MORGAN, Robert P. Secret Languages: The Roots of Musical Modernism. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 10, n. 3, p. 442-61, 1984.
- MOURÃO-FERREIRA, David. almada, ficcionista. In: *Almada*. Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros, realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Outubro de 1984. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. p. 86-105.
- _____. Sobre a Poesia da “Presença”. In: AAVV, *Um Século de Poesia (1888-1988)*. Lisboa: A Phala, 1988. p. 51-5.
- NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas — Artigos no Diário de*

- Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. v. III
- _____. *Obras Completas — Ensaios*. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. v. V
- _____. *Obras Completas — Nome de Guerra*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992a. v. II
- _____. *Obras Completas — Poesia*. 2. ed. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. v. I
- _____. *Obras Completas — Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993. v. VII
- _____. *Obras Completas — Textos de Intervenção*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993. v. VI
- PESSOA, Fernando. *Edição crítica de Fernando Pessoa — Livro do Desasocego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010a. v. XII, t. I
- _____. *Edição crítica de Fernando Pessoa — Livro do Desasocego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010b. vol. XII, t. II
- _____. *Edição crítica de Fernando Pessoa — Poemas de Álvaro de Campos*. Edição e introdução de Cleonice Berardinelli. Nota prévia de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. v. II
- _____. *Edição crítica de Fernando Pessoa — Poemas de Fernando Pessoa 1934-1935*. Edição de Luís Prista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000. v. I, t. V
- _____. *Obras de Fernando Pessoa*. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986a. v. I
- _____. *Obras de Fernando Pessoa*. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986b. v. II
- _____. *Obras de Fernando Pessoa*. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986c. v. III
- _____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1966.

_____. *Pessoa Inédito*. Coordenação de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

PETRUS [ed.]. *Os Modernistas Portugueses III. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos — Dos Independentes aos Surrealistas*. Porto: Textos Universais/CEP, s/d.

PONCE DE LEÃO, Isabel. Orpheu... e depois? In: VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela [Coords.], *100 Orpheu*. Viseu: Edições Esgotadas, 2016. p. 387-97.

PORTUGAL, José Blanc de. O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. *Cadernos da Colóquio/Letras*, Lisboa, 2, p. 20-1, 1984.

QUADROS, António. Quem foi António Ferro?, in FERRO, António, *Saudades de Mim. Poemas*. Lisboa: Bertrand, s/d [1957]. p. 9-38.

RÉGIO, José. *Páginas de doutrina e crítica da “Presença”*. Porto: Brasília Editora, 1977.

REIS, Carlos; LOPES, Ana C. M. *Dicionário de narratologia*. 4. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

ROCHA, Clara. *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Céu em Fogo*. 4. ed. Lisboa: Edições Ática, 1993.

_____. *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Poesias*. Lisboa: Edições Ática, s/d[a].

_____. *Princípio e Outros Contos*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d.

SAPEGA, Ellen. *Ficções modernistas — Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: ICALP, 1992.

SENA, Jorge de. Almada negreiros poeta. In: NEGREIROS, José de Almada, *Obras Completas — Poesia*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 9-33. v. I

_____. *Estudos de literatura portuguesa-III*. Lisboa: Edições 70, 1988.

SILVA, Celina. *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

_____. Rotas e posturas em demanda da ingenuidade — Do poético com poética. *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, Porto, II série, v. IX, p.

173-97, 1992.

VILA MAIOR, Dionísio. *O Sujeito Modernista — Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*. Lisboa: Universidade Aberta, 2003.

_____. *Sob o signo de Caliope. Sentidos Modernistas*. Roma: Aracne Editora, 2018.

_____.; RITA, Annabela [orgs.]. *100 Orpheu*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2016.

Recebido em 20 jul. 2020

Aprovado em 12 fev. 2021