

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Carla de Fátima Martins Barreira

**Ensaando com Almada Negreiros, um diálogo entre a
Ciência e a Literatura no início do século XX**

MESTRADO EM HISTÓRIA DA CIÊNCIA

SÃO PAULO

2009

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Carla de Fátima Martins Barreira

**Ensaando com Almada Negreiros, um diálogo entre a
Ciência e a Literatura no início do século XX**

MESTRADO EM HISTÓRIA DA CIÊNCIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História da Ciência, sob orientação da Prof^a Dra. Lílian Al-Chueyr Pereira Martins

SÃO PAULO

2009

BANCA EXAMINADORA

RESUMO

Ensaizando com Almada Negreiros, um diálogo entre a Ciência e a Literatura no Modernismo – Século XX

Carla de Fátima Martins Barreira

A literatura engloba a cultura de um povo, o contexto histórico de uma sociedade e reflete os sentimentos humanos de uma determinada época, em prosa e verso. Assim, ela reflete a história de um povo ou nação com todas as suas características sociais, emocionais e científicas. Um diálogo entre a ciência e a literatura torna-se natural, já que ambas bebem da mesma fonte: o homem.

Analizamos a obra de Almada Negreiros, enfatizando seus ensaios, considerando a Geração de Orfeu e os movimentos de Vanguarda que inovaram as artes. Consideramos a possível conjunção com o Naturalismo de Émile Zola. Esse enfoque faz possível fazer uma história da ciência com uma interface entre a literatura e a ciência será dada pela conceituação do Naturalismo na ciência e na literatura, na segunda metade do século XIX e começo do século XX.

Palavras Chave: **Ciência e Literatura; Naturalismo; Modernismo; Geração de Orfeu.**

ABSTRACT

Rehearsing with Almada Negreiros, a dialogue between Science and Literature in Modernism - Twentieth Century

Carla de Fátima Martins Barreira

The literature encompasses people culture, the society historical context and reflects human feelings of a certain time, in prose and verse. Thus, it reflects humanity history with all its social, emotional and scientific characteristics. A dialogue between science and literature becomes natural, since they both drink from the same source: the man.

We studied Almada Negreiros works, accenting their tests, considering the Orfeu Generation and the Vanguard Movements, which innovated the arts. We considered a possible conjunction with Émile Zola naturalism. This accent makes possible a science history with an interface between literature and science in the second half of the nineteenth century and early twentieth.

Keywords: Science and Literature; Naturalism; Modernism; Orfeu Genaration.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro de lugar, agradeço a Deus, pela vida e a todos os seres iluminados que, junto comigo, trilharam esse caminho, quando o humano em mim falhava.

Agradeço, em especial, a minha orientadora Professora Doutora Lilian Al-Chueyr Pereira Martins, luz em meu caminho, que confiou em meu trabalho e me acolheu com carinho, competência, sensibilidade em relação às minhas escolhas, por sua dedicação, apoio e amizade.

Agradeço, em especial, a minha mãe, Fátima, que com sua naturalidade, sabedoria e amor sem igual, me mostrou o caminho do coração, me apresentou, desde pequena, a grande importância da literatura e me ensinou, lendo Fernando Pessoa, a ser “plural como o universo”.

Agradeço, em especial, a querida Carolina pela compreensão por nem sempre poder acompanhá-la, pela ajuda na pesquisa, pelo amor incondicional, carinho e por ser “uma grande mulher”, mesmo tão novinha.

Ao Nei, em especial, que me presenteou com a obra de Almada Negreiros, me convidou a sair da “caverna” e a encarar a “luz”, por seu carinho, sua amizade, seu amor e companheirismo no compartilhar desse sonho.

À Andréa e a pequena Laura, pelo incentivo, carinho e por suas orações.

Aos professores da minha banca, Professor Doutor Thomas Haddad e Professor Doutor Walmir Thomazzi Cardoso, que com muito empenho, competência e carinho souberam dizer as palavras certas para o aprofundamento de minha pesquisa, compreendendo as dificuldades e os percalços desse caminho.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Ciência da PUC/SP, em especial a Professora Doutora Vera Machiline, por suas orientações, carinho e apoio.

Aos professores que um dia passaram em minha vida, me deram bons exemplos para que eu nunca desanimasse nessa longa jornada chamada cultura. Em especial, a Professora Doutora Ana Maria Haddad Baptista que me incentivou, com muita competência.

Às amigas, Rejane e Sônia que, com sua generosidade, compreenderam minha escolha e compartilharam comigo das decisões difíceis, não me deixaram desistir, ajudando na concretização desse sonho.

Aos meus amigos da Comunidade Santo Antônio de Lisboa, em especial ao Padre Odair por acreditar sempre em meu trabalho, por sua amizade, todo seu carinho e pelas palavras de incentivo, que iluminam meus dias.

A minha madrinha Irmã Vilma, (in memoriam), por ser “Luz” em minha vida.

Ao Grupo de Coroinhas Santo Antônio, amigos que rezaram sempre por mim, agradeço por todo seu amor, respeito, dedicação e por me mostrarem que a vida pode ser muito melhor de ser vivida.

A amiga Liliane por compartilhar das minhas idéias sobre arte, fazendo-me compreender que a cultura ainda vale a pena.

As amigas Lilian e Andréa pelo apoio, carinho e amizade.

Ao amigo Marcio, que com o carinho de sempre, acompanhou a realização desse sonho e por me “salvar” quando a “informática” me atrapalha.

Aos meus alunos por me ensinarem muito e compreenderem minhas ausências quando se fez necessário.

Aos colegas de turma do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Ciência, por juntos vencermos os grandes desafios.

À CAPES pelo apoio financeiro.

**À minha mãe Fátima, por
tudo que sou.**

SUMÁRIO

Introdução

CAPÍTULO 1 - Ciência e Literatura

1.1 Arte-Literária.....	13
1.2 Literatura e Ciência, um pouco de história... ..	25
1.3 Interface entre ciência e literatura, possibilidades... ..	31

CAPÍTULO 2 - O universo de Almada

2.1 A formação cultural de Almada.....	36
2.2 O universo Literário de Almada.....	48
2.3 A Geração de Orfeu: Vanguardas e “Tempos Novos”	53
2.4 Almada e a <i>Teknè</i> dos Gregos.....	59

CAPÍTULO 3 - As idéias de Almada na composição de sua obra

3.1 O Naturalismo na obra de Almada.....	63
3.2 O Romance Experimental de Èmile Zola e suas relações com o Naturalismo na obra de Almada.....	70
3.3 O Naturalismo de Almada e o Positivismo.....	79

CAPÍTULO 4 - Considerações Finais.....

92

BIBLIOGRAFIA.....

94

INTRODUÇÃO

A literatura e a ciência caminham juntas ao apresentarem objetos de estudo semelhantes: o homem e a natureza. Dessa forma, analisaremos a obra de Almada Negreiros, poeta e artista português da Geração de Orfeu, da escola literária modernista, elaborando, assim, um “ensaio com Almada”. Sobe essa perspectiva, consideraremos o ensaio como um escrito que, sem chegar a extensão de um tratado ou monografia, aborda matéria de campo científico, filosófico ou literário, sem o esgotar ou aprofundar demais. Faz-se importante ressaltar que dada a diversidade e multiplicidade da obra de Almada, essa é apenas uma dentre tantas perspectivas de análise da obra.

A escolha desse estudo chegou-nos de forma quase natural, haja vista, a leitura permanente da obra de Fernando Pessoa. Elaborei uma pesquisa prévia sobre os autores da Geração de Orfeu e ao perceber que o poeta Almada “conversava” com a ciência, acendeu-nos o desejo de estudá-lo, em face do diálogo entre a ciência e a literatura.

Para tal estudo, utilizaremos a Obra Completa de Almada, impressa num único volume, sendo possível explorar as “multiplicidade de Almada”. O Romance Experimental de Émile Zola será utilizado para uma possível interface com o Naturalismo literário e científico que dialogam com algumas idéias da comunidade científica de seu tempo.

Nosso trabalho apresentou a leitura de vários estudos que enfatizaram a interface entre a ciência e a literatura. Optamos pela divisão em quatro capítulos, onde abarcamos aspectos que, ao nosso ver, fundamentaram a construção da obra de Almada Negreiros. No primeiro capítulo, faremos a possível relação entre ciência e literatura, considerando um sucinto histórico, haja vista, esse mesmo histórico ter sido tratado na obra de Almada e nos remetendo a Poética de Aristóteles.

No segundo capítulo, explicitaremos os antecedentes históricos, políticos e sociais, que estavam acontecendo no tempo do poeta, os quais influenciaram na formação cultural e estilística, bem como suas idéias para a composição de seus personagens, ensaios, manifestos, poesias, desenhos e pintura. Ressaltando a Geração de Orfeu e sua influência no Modernismo português, com os movimentos de Vanguarda europeu.

No terceiro capítulo, explicitaremos um possível diálogo entre o naturalismo e a literatura na obra de Almada, salientando as preocupações de Almada em sua relação com a sociedade, com a natureza, retratando o homem em sua essência mais profunda, refletindo sobre a observação dos fatos e da natureza transformados em contemplação e poesia.

No quarto capítulo, explicitaremos nossas considerações finais, apontando para a junção entre a ciência e a literatura, a fim de compreender o estilo literário de Almada que pode ser definido como aquele que “vive”, tem o “olhar” direcionado e preciso ao que “vê”, e, assim, faz uma poética do olhar e expressando sua visão em sua obra que “reflete e lê” a natureza que o cerca.

CAPÍTULO 1

CIÊNCIA E DE LITERATURA

1.1 ARTE-LITERÁRIA

Entrei numa livraria. Pus-me a contar os livros que há para ler e os anos que terei de vida. Não chegam, não duro nem para a metade da livraria...Como o livro, as pessoas tinham princípio, meio e fim. A princípio o livro chamava-me, no meio o livro deu-me a mão, no fim fiquei com a mão suada do livro de me ter estendido a mão.¹

Almada Negreiros

A literatura é um conceito difícil de se definir, assim como a ciência, ou qualquer área de conhecimento que tentamos conceituar num sentido estrito. Junto de todo conceito sempre haverá um posicionamento crítico, condizente com a realidade cultural e, portanto, social, da época. Pareceu-nos improdutivo historiar, uma a uma, as propostas de literatura, visto que não há um conceito *strictu sensu*.

A narrativa literária não começa com a escrita. No sentido estrito do registro escrito. A literatura² só se torna possível com a escrita, embora não tenha surgido com ela. Os primeiros registros escritos da história da humanidade não são

¹ A.Negreiros, "O livro", pp. 672-673.

² Literatura vem do latim "*littera*", que quer dizer "letras".

literatura. Há controvérsias dos estudiosos de literatura que discordam sobre quando os registros antigos se convertem em algo mais semelhante à literatura narrativa³. Almada Negreiros (1893 –1970), apresenta uma breve reflexão sobre os documentos antigos, “ Os mais remotos documentos da Antiguidade estão aqui na *antegrafia*. De cada vez é menor o número daqueles que saibam ler o que não foi escrito com letras.”⁴

Para Almada, a *antegrafia* seria uma das primeiras manifestações artísticas e de “comunicação escrita” do homem, “ é anterior a toda a grafia. Assim mesmo a sua linguagem perpetua-se enquanto vão nascendo e morrendo os idiomas.”⁵ Entendeu-a, baseada em traços de desenho, signos que serviam para “nomear as coisas”, haja vista, a civilização de Creta no período de 2700 a.C. - 1450 a.C, a qual refere-se, não conhecer a escrita. Nesta civilização, a “nomeação do mundo” passou por um desenvolvimento, e mais do que criar uma escrita para as palavras, os cretenses criaram uma *antegrafia*, a escrita que atingia o inconsciente, para efetivar de modo concreto esse processo de construção e reconhecimento do mundo.⁶

Almada expõe que a *antegrafia* é “a primeira firma do Homem”, anterior a escrita hieroglífica:

³ Há uma literatura não-escrita, oral, muito mais antiga que a escrita. O surgimento da escrita, no terceiro milênio a.C., não eliminou aquela forma de transmissão. A literatura oral está presente no folclore, nas canções e no teatro. A voz e a palavra falada continuam sendo meios de transmissão da cultura da atualidade.

⁴ A.Negreiros, *Ver e a personalidade de Homero – I*, pp. 930 – 931.

⁵ *Ibid.*, p. 931.

⁶ F.de Holanda, *Da Pintura Antiga*, pp. 197- 200.

Há uma escrita linear anterior aos sinais hieróglifos e à convenção das letras, e antes da escrita linear há sinais gráficos que não formam escrita de idioma mas cuja linguagem, afinal se perpetua ao passo que vão nascendo e morrendo os idiomas.⁷

As artes não são apenas expressões de emoções ou idéias sentimentais, mas, a rigorosa *mathesis*⁸ de uma transcrição de possibilidades ideais “quase demiúrgicas”, que são as estruturas de base das matrizes do real. Almada pontua:

Os olhos vêem perfeitamente já o que ainda não sabem nem conhecem; isto é precisamente o que está bem mostrado pela constância destes sinais nos mais remotos documentos, significando que em determinado momento da madrugada do mundo a humanidade foi acometida unanimemente de um mesmo primeiro desejo ou necessidade. (...) De resto, o Homem começou tudo pelos sinais visuais, gráficos, pictóricos, lineares ou hieróglifos.⁹

Na obra de Almada é possível, se ler, ver e pensar, sobre essas estruturas sobretudo quando ele salienta a escrita ou o desenho de tais signos primitivos como *antegrafia*, inspirando-se no pintor e humanista português, Francisco de

⁷ A. Negreiros, *Ver e a personalidade de Homero – I*, p. 984.

⁸ “*Máthesis*”, aprendizagem, do verbo grego *manthanein* que significa “aprender”.

⁹ A. Negreiros, *Ver e a personalidade de Homero – II*, p. 959.

Holanda (1517-1585). É necessário, no entanto, ter em mente, esta “simplicidade” daquilo que Almada diz serem signos visuais e diretos:

Estes sinais anteriores a todo o conhecimento, precisamente o balbucio de todo o conhecimento, são por conseguinte automáticos. A sua representação não parece a natural, isto é, corresponder à natureza objetiva. A realidade, porém, é a de corresponder-lhe efetivamente: fica aqui a natureza de tal maneira submergida na veemência subjetiva que esta há de ser levada em conta muito em primeiro lugar para a leitura da objetividade de cada sinal. De resto, em todo o símbolo, por mais evidente que seja a objetividade é afinal a subjetividade o único que ali se guarda.¹⁰

Um problema ao estudarmos a literatura é que muitos textos literários, assim como documentos, vão desaparecendo ao longo do tempo, por acidente ou pelo desaparecimento da cultura que os originou.

Um dos mais antigos escritos sobre a concepção de literatura é a obra *Poética*, de Aristóteles. Nesse texto, o filósofo grego apresenta que “arte é imitação, *mimesis* em grego”. E justifica: “o imitar é congênito no homem, e isso o difere dos outros viventes, pois de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras lições, e os homens se agradam no imitado”¹¹. O que ele

¹⁰ A.Negreiros, *Ver*, p. 933.

¹¹ Aristóteles, *Poetics*, 1448^b 6-9.

quer nos dizer é que o imitar faz parte da natureza humana e os homens sentem prazer nisso, “ a arte como recriação”. Nas considerações de Aristóteles :

Não é ofício do “poeta” narrar o que aconteceu, mas sim, representar o que poderia acontecer, isto é, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa - pois bem que poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa; diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as que poderiam suceder.¹²

A obra *Poética* atravessou os séculos, configurando-se com a hipótese, segundo a qual, o texto literário guarda em si “ objetivos lúdicos” e “objetivos informativos”, ou seja, visa entreter e informar o leitor, distraí-lo do cotidiano. Pode-se dizer que a literatura nos permite viver num mundo onde as regras inflexíveis da vida real podem ser quebradas, onde é possível nos libertarmos das amarras do tempo e do espaço, onde podemos cometer excessos e desfrutar de uma soberania sem limites. Aristóteles utiliza o termo “poeta” fazendo parte do artista, capaz de “recriar a vida”, mostrando-nos não como ela é, e sim como poderia ser. Neste ponto, coaduna-se a com a ciência que tenta compreender, ou, até mesmo, recriar a natureza.

¹² Aristóteles, *Poetics*, 1451^a 37-39; 1451^b1-4.

Ao desenvolver-se a criação literária, apresenta-se a formação de representações imaginárias que se situam no pensamento, os quais, por sua vez, manifestam um universo carregado de significações, construídos no momento da criação, por intermédio do autor e que se reconstrói no momento da leitura pela participação do leitor.

Segundo Ezra Pound, “grande literatura é linguagem carregada de *significado* até o máximo grau possível”¹³. Depreende-se que essa “significação” ocorra através das palavras e frases, tomadas em sua linearidade sintática, constituindo a primeira estrutura de sentido e desta advém a segunda estrutura de sentido, a das representações imaginárias, contendo os personagens e o enredo que, por sua vez, manifestam um universo carregado desse “significado”.

Desse modo e complementando a concepção de Pound, temos a observação de Benedito Nunes:

A obra literária vem a ser linguagem organizada em “camadas” múltiplas que se articulam harmonicamente, como partes de uma polifonia, num só efeito estático de conjunto. Mas essa polifonia só existe quando executada pelo leitor. O seu sentido intencional aparece à medida do complexo ato que realiza: preenchimento das significações das palavras, dos correlatos objetuais das frases, que configuram e delineiam situações no espaço e no tempo, reconhecimento dos valores e da figura de um mundo imaginário. Esse ato executante concretiza a obra

¹³ E.Pound, *ABC da Literatura*, p. 40.

(...) O objeto literário é um pião que só existe em movimento, o qual, começando no autor, termina no leitor.¹⁴

Percebe-se, então, uma noção de movimento contida na realização literária. Os personagens dessa trama são: o autor que a compõe, o leitor que a recompõe e a obra literária em si. Esse movimento delinea, perfaz e nutre a literatura, enquanto arte.

Segundo Umberto Eco, esse processo se dá por intermédio de um pacto entre o autor e o leitor:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está comandando mentiras... O autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.¹⁵

No que está de acordo com a criação literária, o autor é aquele que possui liberdade total para “manipular” o leitor, estrutural ou tematicamente. O universo do autor é composto pela imaginação e pela realidade. A realidade concorda com

¹⁴ B.Nunes, *Crivo de Papel*, p.180.

¹⁵ U.Eco, *Seis passeios pelos Bosques da Ficção*, p. 81.

o mundo real e a imaginação com a construção ficcional, aquela por meio do qual o autor constrói a sua obra, de acordo com um ritmo próprio do fazer literário, com suas escolhas de acordo com a estrutura de narrativa e das personagens presentes em sua obra.

O autor conduz a obra e o leitor, em caminhos possíveis dentro da narrativa, com sutilezas de realidade e imaginação. O leitor, como realizador do “fazer literário”, junto com o autor, está também dentro de um universo criativo. A reconstrução da ficção concretiza-se com a leitura da obra literária, essa leitura, a participação ativa do leitor. O leitor torna-se um “cúmplice” do autor. Cabe ao leitor, “alguém sempre ansioso para jogar”, sua escolha de aceitar ou não esse universo da ficção, cabe a ele aceitar ou não o “acordo ficcional”.¹⁶

Assim, diante da “grande literatura”, como aquela descrita por Pound, quase sempre o leitor se mostra uma presa fácil dessa desejável armadilha ficcional, uma vez que, o leitor apresenta-se como “um jogador ansioso”, segundo Umberto Eco.

Nesse “jogo literário” entre o autor e o leitor, o papel do leitor, pode ser considerado como reconstrutor da obra, segundo Perrone-Moisés:

Os teóricos da literatura do século XX têm insistido na correlação escrita e literatura.(...) Estabeleceu-se que a literatura não descobre a obra que a contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe

¹⁶ U.Eco, *Seis passeios pelos Bosques da Ficção*, p. 16.

sentidos. A leitura foi reconhecida como condição da existência da obra. (...)Uma obra ainda está viva quando tem leitores.¹⁷

A obra literária renasce sempre modificada a cada leitura. Sua estrutura não se modifica. A obra é sempre a mesma, o leitor é quem está em constante mudança. Dessa forma, é possível afirmar que ao lermos um clássico da literatura, é, de alguma forma, sempre “a primeira vez”. É, mais uma vez, a “primeira leitura” que acrescenta novidades a nossa visão de mundo e, conseqüentemente, a nossa vida.

Ler, pode ser compreendido como “...dar sentido, sincronizar, vivificar, escolher e apontar valores. A leitura ativa é construtiva porque ela pretende orientar os rumos do futuro; e é destrutiva, porque ultrapassa e invalida as regras de medição vigentes”.¹⁸ A literatura, como arte, cria conceitos, mesmo que caiba a filosofia criar conceitos no sentido estrito palavra.

A arte e a ciência, dentro de seus contextos, juntam-se a filosofia nesse caminho, com a criatividade impregnada de originalidade. De acordo com Deleuze e Guattari:

As ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras, mesmo se compete apenas à filosofia criar conceitos no sentido estrito. Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para conceitos. Eles devem ser

¹⁷ L.Perrone-Moisés, *Altas Literaturas*, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

inventados, fabricados ou antes criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que o criam.¹⁹

Cada um desses campos de conhecimento não se confundem, já que cada um deles mantém seus próprios meios de atuação e de conceituação. Os pontos em que se entrecruzam são os mais importantes, proporcionando a sua interação.

Segundo, Deleuze e Guattari:

Os três pensamentos, filosofia, arte e ciência, se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções. Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos.²⁰

A literatura, podendo ser, por sua vez, criadora de conceitos, a obra literária em si, apresenta um papel fundamental à formação do conhecimento. Segundo Deleuze, em referência à arte: “Os signos da arte nos forçam a pensar: eles mobilizam o pensamento puro como faculdade das essências. Eles desencadeiam no pensamento o que menos depende de sua boa vontade: o próprio ato de pensar.”²¹ O “fazer literário”, envolve o autor e o leitor nesse processo de “pensar”.

¹⁹ G.Deleuze & F. Guattari, *O que é filosofia?*, p.13.

²⁰ G.Deleuze & F.Guattari, *O que é filosofia?*, pp. 254-255.

²¹ G.Deleuze, *Prost e os Signos*, p. 97.

Ao nos conduzir a uma percepção e compreensão excedentes, a obra de arte “ se faz portadora do saber”²².

A literatura apresenta-se em vários gêneros: a poesia, os clássicos da prosa - ensaio, discurso, tratado ou a história, o romance, que na acepção de Octavio Paz, é um “gênero ambíguo, no qual cabem desde a confissão, a autobiografia até o ensaio filosófico”. Constitui-se na “épica as sociedade moderna”, uma vez que é por meio dos heróis nele descrito que essa mesma sociedade se reconhece e se auto-avalia.²³

Esse “gênero ambíguo” não obedece leis racionais ou lineares, pois segundo Octavio Paz: “O filósofo ordena as idéias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear” e o escritor, romancista ou ensaísta, “nem demonstra nem conta: recria o mundo”.²⁴

O traço marcante dessa literatura seria, então, segundo o autor, sua tendência oscilante entre a prosa e a poesia, a crítica e a imagem, uma vez que o escritor , além de imaginar e poetizar, descreve, por outro lado, fatos e almas.

Nas palavras de Octavio Paz:

Embora o seu ofício [do escritor] seja o de relatar um acontecimento – e neste sentido parece-se ao historiador - não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre

²² F.F.Hardman , “Antigos Modernistas” , in A.Novaes, (org.), *Tempo e História*, p. 142.

²³ O.Paz, *Signos em Rotação*, pp. 68 – 69.

²⁴ *Ibid.*, p. 68.

aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem.²⁵

Esse grau de oscilação, que atribui ao romance a ambigüidade, mostra-se como consequência do fato deste se constituir no gênero épico da sociedade fundada na análise e na razão, no predomínio da prosa.

Almada Negreiros considera-se, então, “um poeta português”, que com sua “própria existência”, reconhece o papel importante do poeta na sociedade, que percebe o mundo e toca as substâncias intocáveis que o constituem, utilizando como ponto de partida a compreensão da sua metodologia de análise da sociedade:

Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva. Eu sou um poeta português que ama a sua pátria. Eu acho a idolatria da minha profissão e peso-a. Eu resolvo com a minha existência o significado atual da palavra poeta com toda a intensidade do privilégio.²⁶

Fazendo uma alusão sobre “o poeta”, segundo Aristóteles, como já citado, o poeta escreve e representa, segundo seu conhecimento, isto é possível segundo a semelhança e a necessidade dos fatos e do contexto no qual se insere.

²⁵ *Ibid.*, p. 69.

²⁶ A.Negreiros, *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do século XX*, p. 649.

1.2 LITERATURA E CIÊNCIA, UM POUCO DE HISTÓRIA...

Em nossa época a literatura se vem impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações em ato e potencialidade. A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.²⁷

Ítalo Calvino

O autor, Almada Negreiros, apresenta-nos um sucinto histórico sobre as artes liberais, remetendo-nos a Idade Média, “na escola de Alexandria [final do século IV a.C. até o século VII d.C.], as artes liberais eram a Geometria, a Retórica, a Filosofia, a Poesia, a Música, a Dança e a Astrologia.”²⁸

Na Idade Média, a distinção entre *artes mechanicae* e *artes liberales*, ou seja, entre artes manuais e artes do intelecto, produziu uma classificação que pode ser comparada à distinção moderna entre ciência e literatura. Apresenta-se um “currículo” de sete artes liberais chamado *septennium* e subdividido em dois

²⁷ I. Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 127.

²⁸ A. Negreiros, *Arte e Política*, p. 855.

grupos: *trivium*, composto por gramática, dialética e retórica e *quadrivium*, composto por geometria, aritmética, astronomia e música²⁹.

Percebe-se que o *trivium* pode ser comparado ao *esprit de finesse* isocrático e à literatura, enquanto o *quadrivium* corresponderia ao *esprit géométrique* platônico e à ciência. O primeiro constituindo as *artes sermocinales* ou artes do discurso e o segundo as *artes reales* ou artes das coisas. Há, ainda, outra comparação possível de se fazer no *trivium*, compreendendo-se o contraditório entre dialética e retórica como pensamento formal, abstrato e pensamento informal, concreto, o primeiro referente à ciência e o segundo à literatura.³⁰

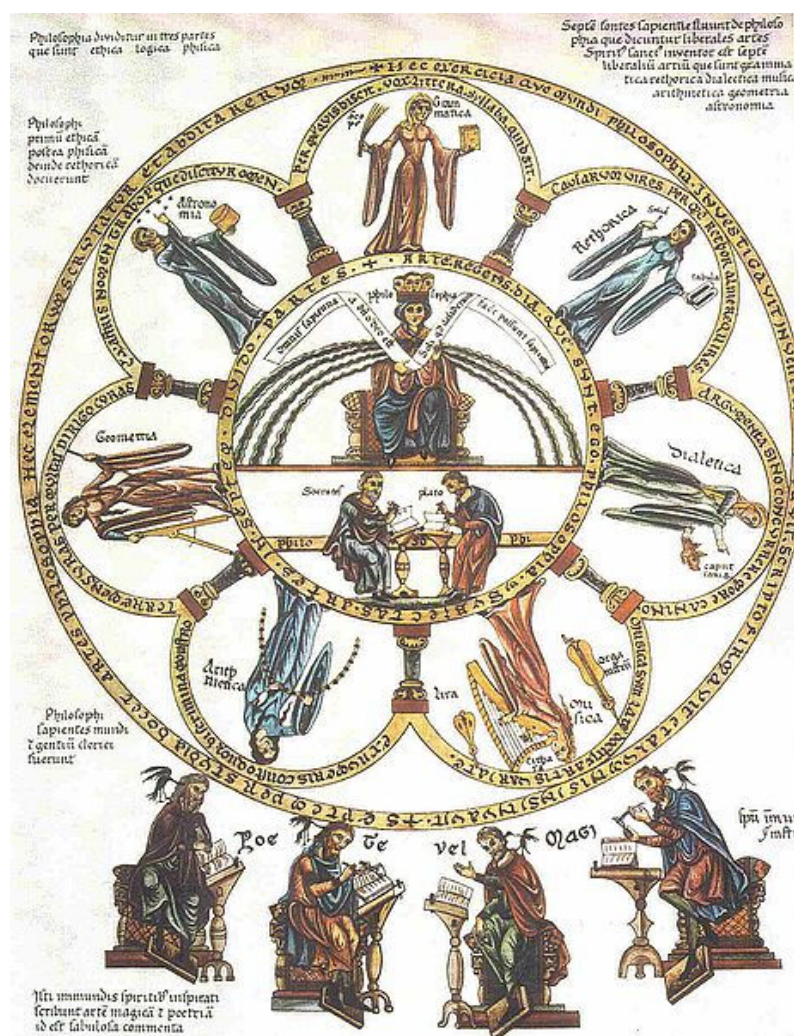
A idéia de humanidades tomou corpo, ou seja, “corpo de conhecimentos” pertencentes ao conjunto dos homens praticantes das artes do intelecto, fator que se assemelha a essência humana, contradizendo o treinamento ao exercício das artes mecânicas.

Ocupando-se do que é “geral a todos”, com o que é de natureza comunicável, o amplo sistema dito humanístico consolida e difunde uma cultura geral, constituída pelas matérias do *septennium*. Aparece a relevância dada às disciplinas do *trivium*, espaço da comunicação surgindo uma ligação entre gramática, dialética, retórica e cultura geral. Dessa forma, o humanismo aproximou-se mais à unificação de todos os discursos, não deixando porém, de reconhecer os seus gêneros, o que favoreceu à uma classificação expansiva,

²⁹ C.A.Nascimento, *O que é Filosofia Medieval*, pp. 19 - 20.

³⁰ H.I.Marrou, *História da Educação na Antiguidade*, pp. 149 - 154.

abrangendo: prosa e verso; ciência e literatura; eloquência, história, filosofia, submissas à retórica.³¹



As Sete Artes Liberais, figura do 'Hortus deliciarum' de 'Herrad von Landsberg' século XIII³²
 Fonte: disponível em www.plosin.com/work/Hortus.html

Essa concepção de integração não sobreviveu ao século XVI. Fatores como, a reivindicação da autonomia da ciência em relação à retórica, levaram à grandes transformações. Como ponto marcante desse movimento apresenta-se a

³¹ J.L.Jardanova, *Critical Essays on Science and Literature*, pp. 123 -145.

³² H.von Landsberg, *Hortus Deliciarum*, disponível em www.plosin.com/work/Hortus.html (acessado em 06/08/2009)

proposta da *Royal Society of London*, no século XVII, no sentido de erigir a clareza, vista como supressão de ornamentos supérfluos apregoados pela retórica, em novo padrão de estilo no qual se deviam pautar os relatos científicos³³.

Assim, surge mais do que uma separação entre humanidades e ciência, surge um contínuo aprofundamento dessa oposição ao longo dos séculos XVIII e XIX. A ciência, nos séculos XVII e XVIII, apresentava maior homogeneidade, tendo a natureza como campo de pesquisa, submetida a uma ordenação da matemática resultante na física e em referência à química e à biologia, é no campo heterogêneo das humanidades que mais se exerce a demarcação de diferenças.

A separação da poesia, empreendida pelos primeiros românticos e continuada pelo século XIX em diante, talvez, tenha sido, o gesto mais agradável nesse sentido. A eficiência dessa corrente de argumentação implicou em distinções internas nas humanidades, as quais, na segunda metade do século XIX já se mostraram separadas em modalidades discursivas de liberdade reconhecida. O termo “filosofia” e o termo constituído pela expressão “ciências do espírito”, que concorreram com ciências morais, políticas, históricas, culturais, sociais, humanísticas e humanas, diferente de pertencer às humanidades e ao desenvolvimento das ciências, o que causaria o rompimento da homogeneidade dessas últimas, admitindo a dicotomia entre “ciências naturais” e “ciências do espírito”³⁴.

³³ P.Dixon, *Rethoric*, p. 66.

³⁴ W.Lepenies, *As Três Culturas*, p. 129.

A intenção de se separar a literatura da ciência tende a tornar-se mais visível. Pode-se dizer que a iniciativa autonomista tenha sido primeiro da ciência, por meio de sua separação das humanidades. E, depois, por certo, da poesia, que também, com os românticos, reivindicará sua liberdade, núcleo de radicalização e diluição, que levará ao caminho do delineamento da compreensão de literatura, em referência nesta exposição.

A experiência do Romantismo a procura de uma linguagem específica e poética, empenhou-se em pesquisas de vanguardas literárias³⁵, (atitude pioneira e renovadora de rompimento com o tradicional), surgidas na segunda metade do século XIX e no início do século XX, fator relevante que conduziu a uma renovadora redefinição da literatura, com a qual, a ligação à idéia de poesia tornava sua permanência no espaço do humanismo, passando a retirar sua inteligibilidade não da cultura geral, mas do conhecimento especializado, sem o qual as produções de vanguarda revelavam-se tão incompreensíveis quanto uma teoria física apresentada a um indivíduo sem a devida formação.³⁶

A especialização transforma-se em instrumento da literatura no seu empenho de autodeterminação. Percebe-se a relação do que aconteceu na elaboração literária, no plano teórico-especulativo e na configuração moderna da idéia de literatura, suprimindo das dissertações filosóficas românticas, a natureza da poesia, manifestando-se no século XX sob a forma de teses cada vez mais especializadas e formais.³⁷

³⁵ W.Lepénies, *As Três Culturas*, p. 129

³⁶ N.Jeffares. *Language, literature and science an inaugural lecture*, pp. 216 - 223.

³⁷ É.Zola, *O romance experimental e o naturalismo no teatro*, p. 127.

No século XIX, aparecem claramente constituídas as distinções entre ciência e literatura, compreendidas como dois saberes, atividades ou discursos diferentes, porém simétricos. A partir da década de 70 do século XIX, mesmo com a defesa romântica da dignidade da poesia em face do prestígio crescente da ciência, uma boa parte da literatura rendeu-se aos procedimentos científicos. No início do século XX, ficcionistas e poetas revelavam seus projetos de orientação pela ciência e os cientistas de diversas áreas declaravam suas afinidades com o trabalho dos artistas.³⁸

³⁸ C.Snow, *As duas culturas e uma segunda leitura*, pp. 35 - 37.

1.3 INTERFACE ENTRE CIÊNCIA E LITERATURA, POSSIBILIDADES...

Sob um ponto de vista bastante geral, é provavelmente verdadeiro que, na história do pensamento humano desenvolvimentos mais fecundos freqüentemente tiveram lugar naqueles pontos onde ocorreram convergências de duas linhas de pensamento distintas (...) sendo assim, se essas linhas de fato se encontram em muitos pontos, isto é, se elas têm tanto em comum que possam dar lugar a uma interação real, pode-se então nutrir a esperança de que desenvolvimentos novos e interessantes venham a ocorrer.³⁹
Werner Heisenberg

A influência cultural da ciência e da filosofia pode ser uma área importante e válida de questionamentos intelectuais, uma idéia que ganhou terreno arditamente entre os estudiosos tanto da ciência quanto da literatura. Nesse conjunto, há algo que parece uma “problemática herdada”, devido a toda a percepção da ciência na sociedade. Em conformidade com a aceitação da ciência como uma parte da cultura, veio a convicção de que a ciência também possuía uma única cultura autônoma. Essa conclusão, em termos, forçou a percepção de uma relação assimétrica entre a ciência e o resto da cultura. A ciência pareceu sempre ser um componente ativo, influenciando, algum domínio da cultura essencialmente passiva.⁴⁰

Como resultado, a literatura e a ciência, como atividades acadêmicas, começaram como um estudo da incorporação de idéias científicas em textos

³⁹ W.Heisenberg, *Física e Filosofia*, p. 141.

⁴⁰ S.J.Weininger, Introduction, in *Literature and science as modes of expression*, pp. 17 - 18.

literários. A incorporação teve várias formas. As teorias científicas poderiam diretamente alterar a percepção de mundo dos escritores, ou fornecer metáforas pelas quais apreenderiam-no. O dever da história cultural foi trazer à tona os traços dessas influências. Aldous Huxley estava firme em sua convicção de que a ciência seria um “aspecto forte e penetrante da vida diária”, a qual demanda atenção dos escritores e dos poetas, a quem eles responderam com inadequação. A agitação epistemológica da ciência moderna estava desgastando as distinções tradicionais entre sujeito e objeto, intrínseco e extrínseco, e desgastando, também, os limites entre os universos dos cientistas e dos artistas. A ciência moderna e a tecnologia forneciam ao escritor um “novo material” à imaginação, e os artistas e cientistas poderiam dividir a criatividade⁴¹.

A sensibilidade pode ter sido importada da literatura para a ciência, uma direção inversa da influência da ciência na literatura, em textos de esfera das ciências humanas, em discursos da literatura e medicina. Mais significativamente, tratando as duas disciplinas como discursos, poder-se-ia reconhecer não apenas suas raízes sociais comuns, mas também seus interesses sociais específicos refletidos. Um ponto importante seria conhecer o contexto social de ambos os discursos, tanto da literatura quanto da ciência, para encontrar o melhor lugar em seu contexto.⁴²

Parte da dificuldade que se encontra na relação entre a literatura e a ciência, pode surgir do pensamento de que a linguagem é uma representação independente da ação, a linguagem literária com significados diferentes da

⁴¹ S.J.Weininger, “Introduction”, in: *Literature and science as modes of expression*, pp. 17 - 18.

⁴² *Ibid.*, p.18.

linguagem científica, ou o contrário, criando-se os inevitáveis confrontos com oposições de conceitos como teoria e prática, representação e intervenção. Esses conceitos são orientados pela ação no mundo e são realizados em um contexto social de inter-relações entre a ciência e a arte, entre a ciência e a literatura.

Um dos cientistas que se preocupou em entender esses dois saberes, Niels Bohr (1885 – 1962), em reflexão sobre os diferenciais entre ciência e arte, refletiu sobre dois relevantes aspectos, “ao pensar-se em ciência lidamos com esforços conjuntos e sistemáticos para aumentar a experiência e desenvolver conceitos apropriados à sua compreensão”, e em arte, incluindo a literatura, “são-nos apresentados esforços individuais, mais intuitivos, para evocar sentimentos que lembrem a globalidade de nossa situação”⁴³, assim, podemos pensar a ciência sistematizada e a literatura intuitiva.

Esse diferencial coloca a ciência num lugar objetivo e a literatura, num lugar subjetivo, considerando que a ciência, ordena e analisa sistematicamente seu conhecimento e a literatura compõe a seqüência de modos de expressão com uma “recusa” ampla à definição, pois sendo comunicação humana “dá à fantasia uma liberdade maior de manifestação”.⁴⁴

Assim, os aspectos ligados a comunicação dos sentimentos ou sentidos são experiências significativas do homem. Segundo Niels Bohr, “O enriquecimento que a arte pode nos trazer origina-se em seu poder de nos relembrar harmonias

⁴³ N.Bohr, “The Unity of Human Knowledge”, pp. 8 – 11.

⁴⁴ N.Bohr, *Física Atômica e Conhecimento Humano*, pp.101 - 102.

que ficam fora do alcance da análise sistemática”.⁴⁵ Tais harmonias podem sugerir uma possível experiência artística.

Embora tais esforços, o da produção científica e o da produção literária, possam se diferenciar, o cientista ou o observador científico, tanto quanto o literário, o escritor, estão ambos referenciados pela mesma convenção, a linguagem.

Por sua vez, Niels Bohr reconhece que “a experiência psíquica não pode ser submetida a mensurações físicas”, e adverte que o observador subjetivo seria incompatível com a objetividade da descrição científica. No entanto, no lugar da norma e da lei da linguagem, é a teoria que vai possibilitar qualquer descoberta, assim como é a língua que assegura a possibilidade de invenção. Assemelhando-se a uma “ciência estabelecida”, ou “um corpo de conhecimentos”, o qual constitui-se pelo conjunto de todas as publicações científicas, e, ainda, “a ciência em vias de se fazer”, a qual apresenta-se como “um campo de possibilidade” no qual exige uma “construção poética” a partir de uma “paisagem mental circunstancial”.⁴⁶

Nas palavras de Bohr, “O verdadeiro e o falso não são nunca eternos neste campo, eles são subjetivos: eles são a ilusão, a cada instante, de cada pesquisador”.⁴⁷

Embora ambos os esforços, tanto o da produção científica quanto o da produção literária, possam se diferenciar, o observador científico, tanto quanto o literário, o escritor, estão ambos referenciados pela mesma convenção. A linguagem delimita o escritor e delimita o cientista que, obrigatoriamente tem que

⁴⁵ N.Bohr, *Física Atômica e Conhecimento Humano*, p.101.

⁴⁶ *Ibid.*, p.102.

⁴⁷ *Ibid.*, pp.102 - 102.

se debater com a linguagem na descrição que vai utilizar ao modo conceitual de sua escolha teórica.

A linguagem⁴⁸ é o problema que prende as experiências psíquicas e científicas. É a causa de uma certa desavença entre cientistas e poetas. Comprometendo, por vezes, a combinação entre as duas experiências de conhecimento e, ao mesmo tempo, a compreensão da separação entre os dois modos de observação do mundo, o literário e o científico.

⁴⁸ A *linguagem* pode ser entendida como a designação um sistema organizado de símbolos, complexo, extenso e com propriedades particulares que desempenha uma função de codificação, estruturação e consolidação dos dados sensoriais, transmitindo-lhe um determinado sentido ou significado e permitindo ao homem comunicar as suas experiências e transmitir os seus saberes - é, portanto, um sistema de troca de informações. Além desta função de comunicação, a linguagem desempenha ainda outras funções, entre as quais a apelativa, expressiva, descritiva, estética, argumentativa e persuasiva. M.Moisés, *Dicionário de Termos Literários*. p. 86

CAPÍTULO 2

O UNIVERSO DE ALMADA

2.1 A FORMAÇÃO CULTURAL DE ALMADA

Bem sei que sou menino
Também que valho bastante,
No meu corpo pequenino
Pôs Deus olhos de gigante⁴⁹.
Almada Negreiros

A segunda metade do século XIX caracteriza-se pelo crescimento do proletariado e pela consolidação da burguesia. O crescimento dos bairros pobres onde residiam os operários e o progresso abriam um abismo entre a sociedade que se formava. Os países mais desenvolvidos tinham as vantagens do livre comércio e dispensavam os monopólios coloniais e as conquistas territoriais, necessários em séculos anteriores.⁵⁰

No decorrer do século XIX, a Revolução Industrial avançou por países da Europa Ocidental, como, Holanda, França, Bélgica, Itália e Alemanha, e também pelos Estados Unidos, Canadá e Japão. Garantiu-se, assim, a hegemonia

⁴⁹ A.Negreiros, “O Menino D’Olhos de Gigante”, pp. 154 – 164.

⁵⁰ A.deTocqueville, *O antigo Regime e a Revolução*. (s.p.) Os movimentos liberais exigiam que o Estado garantisse a proteção do mercado interno devido à concorrência internacional. No fim do século XIX, voltaram a solicitar a intervenção do Estado na conquista de novos mercados internacionais e o acesso a regiões com recursos naturais. O Ilberalismo passou a ser associado ao Imperialismo. É nessa fase que o Liberalismo incorporou a concepção de que o Estado deveria apenas centrar-se em criar as condições para que os mais aptos prevaleçam sobre os mais fracos. O Estado deveria estar a serviço dos mais ricos e poderosos, considerados os mais aptos e manter na ordem os mais fracos, considerados os operários, os camponeses, etc.

européia no mundo através de sociedades fortemente industrializadas e desenvolvidas tecnologicamente. Surgiram empresas de pequeno e médio porte e fábricas que competiam entre si pelo mercado. Nos campos, o desenvolvimento de máquinas e técnicas agrícolas gerava o aumento da produtividade.⁵¹

As correntes idealistas apostavam desde o começo, que a simples superioridade da economia inglesa, acentuada pela Revolução Industrial, seria capaz de estabelecer a especialização “primário-exportadora” das economias descolonizadas e transformadas em “periferia” político-econômica dos estados mais ricos e poderosos.⁵² Enquanto a burguesia lutava pelo dinheiro e pelo poder, os operários manifestavam a sua insatisfação promovendo as primeiras greves.

A observação e a experimentação passaram a ser o meio de análise e compreensão da realidade, segundo Émile Zola (1840 – 1902):

Dá-se o nome de observador àquele que aplica processos de investigação simples ou complexo ao estudo de fenômenos que não faz variar e que recolhe, por conseguinte tal qual a natureza lhes oferece; dá-se o nome de experimentador àquele que emprega processos de investigações simples ou complexos para fazer variar ou modificar, com um objetivo qualquer, os

⁵¹ A.deTocqueville, *O antigo Regime e a Revolução*. (s.p.) Junto da Revolução Industrial desenvolveu-se a sociedade capitalista, com embasamento na divisão dos indivíduos em duas classes sociais: os capitalistas e os trabalhadores. Os primeiros, detentores dos meios de produção, e os segundos, homens livres que vendiam sua força de trabalho em troca de um salário e ainda os trabalhadores pobres no campo e na cidade. A economia liberal sustentava que o Estado não precisava intervir na economia que deveria ser regulada pelo mercado.

⁵² *Ibid.*, (s.p.)

fenômenos naturais, e fazê-los aparecer em circunstâncias ou condições nas quais a natureza não os apresentava.⁵³

Com o avanço do século XIX, campos de conhecimento como a química, a medicina e a biologia começaram a ocupar lugares particulares e específicos na ciência moderna, mesmo sem seguirem as normas do modelo mecânico. As ciências naturais puderam entrar no “edifício científico”⁵⁴.

Quando tudo parecia tomar forma e “edificar-se”, as primeiras décadas do século XX trouxeram as novidades para a reformulação do “edifício científico” em todos os campos do conhecimento e o século XX desenvolveu nova maneira de “fazer ciência”⁵⁵.

A obra literária, assim, exprimiria a “impressão de verdade”, não necessariamente falsa, que se inclui no espaço ficcional, enquanto a história pretenderia o verdadeiro no sentido da representação do acontecimento particular.⁵⁶

Fernando Pessoa (1888 – 1935) nos explica em seu poema *Autopsicografia* de 1932:

O poeta é um fingidor...
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,

⁵³ È.Zola, *Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 29.

⁵⁴ A.M. Alfonso-Goldfarb, *O que é História da Ciência*, p. 63.

⁵⁵ Para uma melhor compreensão dessa nova maneira de fazer ciência através da reformulação do “edifício científico”, com o desenvolvimento da Teoria da Relatividade, da Quântica, da Psicanalítica, da Lingüística, dentre outras, consultar A.M.Alfonso-Goldfarb, *Ibid.*, p. 68.

⁵⁶ F.Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, p. 62.

Não as duas que ele teve,
Mas só as que eles não têm.⁵⁷

Dessa forma, a literatura passa a traduzir-se por uma forma de conhecimento que não apenas resgata eventos e coisas do passado, mas possibilita um controle do imaginário, uma expressão da realidade interior ou exterior, real ou fictícia, erigidas por cada experiência pessoal do escritor.

O exílio político também passa a ser um motivo de separação e saudade. Portugal tornara-se ausência e os poetas e escritores passam a tratá-lo como o país que poderia ter sido, como pura virtualidade e promessa não cumprida. Os portugueses viviam através da memória do passado, na medida em que exaltavam, os feitos ancestrais. Os poetas ao contrário não compartilhavam da exaltação desse “história”. O poeta era um produto da “modernidade”, sendo que ela era uma condição civilizacional, que alterou completamente a relação com o espaço, com o tempo e dos agrupamentos humanos entre si.

Contudo, ao contrário de outros autores que a abrangeram a partir do Renascimento, a idéia de um sujeito autônomo em tensão permanente com uma noção de tempo encarado como “processo”, rascunhou-se, dessa forma, uma nova relação entre consciência e mundo, que ganhou campo no decorrer dos séculos XIX e XX. Para os fins dessa exposição, faremos um recorte específico da modernidade, referente ao contexto histórico e cultural de Almada Negreiros (1893 – 1970).

⁵⁷ A leitura integral desse poema encontra-se disponível no espólio de Fernando Pessoa na Biblioteca Digital <http://purl.pt/1000> e no Arquivo Pessoa <http://arquivopessoa.net/textos/4234> (acessado em 18/07/2009)

As mudanças e transformações ocorridas no campo do conhecimento, assistidas pelas pessoas dessa época, figuram-se a uma “tempestade”, haja vista a sua força impessoal, uma “necessidade histórica”, porém não esvaziaram completamente o papel da vontade humana de construir meios que contivessem ou reconfigurassem seus efeitos.

O Regime Monárquico estava em declínio e os partidos não se entendiam, pois todos ambicionavam o poder. Enquanto isto, os republicanos uniam-se e movimentavam-se ao redor das idéias positivistas, implementadas por Teófilo Braga (1843 – 1924).⁵⁸

Em Portugal ocorreu a superação de paradigma político, do Antigo Regime, depois do advento de práticas e idéias liberais durante o século XIX. Com o reagrupamento social impulsionado pelo liberalismo econômico⁵⁹, novos agentes políticos e personagens sociais surgiram no cenário português levando a uma tensão entre “o velho e o novo” e tudo o que aparentemente parecia sólido, vem

⁵⁸ A presença de Teófilo Braga no pensamento português é pautada pela forma como defendeu o ideal positivista, que alcançara considerável projeção na segunda metade do século XIX. Republicano militante, em 1910 foi convidado para presidente do Governo Provisório, tendo sido mais tarde eleito Presidente da República de Portugal. É interessante salientar a importância que Teófilo Braga conferiu à reforma pombalina na sua *História da Universidade de Coimbra*, Vol.III. A compreensão da política como ciência aplicada que objetivava a coordenação das forças sociais assemelha-se à concepção de ciência pombalina, em que prepondera o aspecto de aplicabilidade objetiva concreta: a garantia da organização da sociedade nos seus aspectos econômicos, políticos e morais. T.Braga, “Sistema de Sociologia” em F.Catroga. *Os inícios do Positivismo em Portugal*. pp. 81, 82.

⁵⁹ Trata-se de um dos mais importantes movimentos de transição na História, marcado pela transição da Idade Moderna para a Contemporânea, representada pela transição do capitalismo pelo industrial. Para um maior aprofundamento nesse tema na história de Portugal vide, O. Marques, “Da Monarquia para a República”, pp. 285 – 298 ; J. Medina, “A Democracia Frágil: A Primeira República Portuguesa”, in, J. Tengarrinha, (org) *História de Portugal*. pp. 299 – 341.

por desmanchar-se, o questionamento sobre as “certezas” políticas e sociais eram constantes pelos portugueses.⁶⁰

Ao escrever sobre o poeta, Octavio Paz declara: “Os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia”, e completa que “a missão do poeta não é salvar o homem, mas salvar o mundo: nomeá-lo.”⁶¹ Entendemos assim, o que difere o artista do cidadão comum, ou seja, a sua criação artística. Almada Negreiros destacou-se por sua obra escrita e pela pintura, por “nomear o mundo” e sua biografia está presente em sua obra. Dito desta forma compreende-se a razão da escassez de material sobre sua biografia.



Almada Negreiros, 1925.

Fonte: www.eccn.edu.pt/.../almada_negreiros.htm⁶²

Almada Negreiros, “poeta d’Orfeu Futurista e Tudo”⁶³, ou simplesmente Almada como queria ser chamado e lembrado, como fez a marca de sua assinatura, nasceu José Sobral de Almada Negreiros, em Roça da Saudade, São

⁶⁰ A.deTocqueville, (s.p.), Liberalismo econômico pregava o fim da intervenção do Estado na produção e na distribuição de riquezas, o fim das medidas protecionistas e dos monopólios, defendeu a livre concorrência entre as empresas e a abertura dos portos entre os países.

⁶¹ O.Paz, *Signos em Rotação*, p. 201.

⁶² A.Negreiros, 1925. www.eccn.edu.pt/.../almada_negreiros.htm

⁶³ A.Negreiros, *Manifesto Anti-Dantas*, p. 641.

Tomé e Príncipe, no dia 7 de Abril de 1893. Seu pai, o tenente de cavalaria António Lobo de Almada Negreiros⁶⁴, escritor dedicado ao jornalismo, estudioso dos problemas coloniais, era o administrador do Concelho⁶⁵ de São Tomé Sua mãe, Elvira Sobral, natural de S.Tomé, foi educada no Colégio das Ursulinas, em Coimbra. Almada teve outro irmão, Antônio. Em 1896, sua mãe faleceu. A família ficou, ainda, algum tempo em São Tomé. Em 1900, António Almada Negreiros foi nomeado como vice-cônsul de Portugal em Paris na Exposição Universal de Paris, assumindo o Pavilhão das Colônias, onde fixou residência e voltou a se casar.

Em Lisboa, a educação de Almada e de seu irmão ficou a cargo dos Jesuítas⁶⁶, os quais tinham uma herança de poder no ensino da aristocracia. Entraram como alunos internos no Colégio de Campolide, onde tiveram uma formação teológica, científica e filosófica. José de Almada Negreiros tinha sete

⁶⁴ Antonio Lobo de Almada Negreiros (1868-1939) escreveu, entre outras obras, *História ethnographica da Ilha de S. Tomé*, 1895; *Equatoriais*, 1896; *L'instruction dans les colonies portugaises*, 1909; *O meu caderno de verbos latinos irregulares, compostos e depoentes. Chave dos verbos*, 1933.<http://memória-africa.ua.pt>

⁶⁵ O *concelho* ou município (do latim *municipium*, antiga designação romana) é uma entidade da divisão administrativa estatal (divisão territorial de determinados países). Trata-se de uma circunscrição territorial dotada de personalidade jurídica e com certa autonomia administrativa, constituindo-se de certos órgãos político-administrativos. Em Portugal, todos os municípios são iguais perante a lei. Disponível em <http://www.terrasdeportugal.com>

⁶⁶ Os jesuítas portugueses foram educadores, confessores e pregadores dos reis e da corte. O ensino era gratuito e aberto a todas as classes sociais porque a Companhia só aceitava iniciar uma nova escola quando existisse uma dotação ou fundação que assegurasse os meios necessários para o seu funcionamento. Em 1858, no segundo regresso dos jesuítas a Portugal, deu-se início ao colégio de Campolide. Os dois colégios, Campolide e São Fiel, além de importantes como estabelecimentos de ensino, tornaram-se também centros de intensa atividade científica. Em São Fiel, foi fundada em 1902 a revista *Brotéria*, assim denominada em homenagem ao naturalista português Avelar Brotero. Eram os professores dos colégios que dirigiam a revista, publicando nas suas páginas artigos de investigação, com destaque para as áreas da botânica e zoologia. Toda esta atividade foi interrompida, em 1910, quando, pela terceira vez na sua história em Portugal, a Companhia de Jesus foi expulsa e espoliada dos seus bens. O ambiente de perseguição que já se manifestara nos últimos anos da monarquia teve como corolário a decisão do governo provisório da República que, a 8 de Outubro de 1910, restaurou a lei pombalina de 1759. Depois de os jesuítas passarem algumas semanas na prisão, no dia 4 de Novembro de 1910 estava consumada a expulsão dos jesuítas de Portugal. Nuno da Silva Gonçalves. <http://companhia-jesus.pt>

anos e “olhos grandes para ver o mundo”⁶⁷. Em 1905, dedicava-se às letras e ao desenho, desenvolvendo os jornais manuscritos: *A República*, *O Mundo* e *A Pátria* com suas ilustrações e seus textos. Em 5 de Outubro de 1910 acontecia a Revolução, onde houve a implantação da República. O movimento contra o clero propagava-se. Os Jesuítas foram expulsos e o Colégio de Campolide foi extinto.

Almada entrou para a Escola Internacional de Lisboa em 1911, após uma breve passagem pelo Liceu de Coimbra⁶⁸. Nesta escola, o sistema de ensino era diferente e ele conseguiu um espaço, onde desenvolveu o seu trabalho, publicando ainda nesse ano, o seu primeiro desenho na revista *A Sátira* e publicou o jornal manuscrito *A Paródia*, onde era o único redator e ilustrador: “Eu sou o resultado consciente da minha própria experiência.”⁶⁹

Ao sair do Liceu, deparou-se com o mundo real. Ele comentou: “Não me foi necessário muito tempo para perceber que não havia afinal ligação possível entre o meu curso e a realidade deste mundo.” Começou pela arte sua carreira, sem desejo ou vontade de especializar-se. Não entrou para a Escola de Belas-Artes, pois, não pretendia estar novamente preso a um curso, “onde se *aprendia* a ver a

⁶⁷ A.Negreiros, “O Menino D’Olhos de Gigante”, pp.154 – 164.

⁶⁸ Em Portugal, a Reforma de Passos Manuel, decretada em 1836, somente começou a ser implementada no Liceu de Coimbra no ano letivo de 1841. A maioria das disciplinas propostas, como Latim, Grego, Retórica e Poética, Aritmética, Geometria e Geografia, Língua Francesa, Gramática Portuguesa e Latina, História Geral Portuguesa, Latinidade, Hebraico e Língua Inglesa, já vinha sendo estudada no antigo Colégio das Artes. Os estudos humanísticos mantiveram os estudos clássicos – humanistas tradicionais com o estudo de Gramática Latina, Retórica e Poética, Gramática Geral, Filosofia e Grego e duas línguas modernas, a Francesa e a Inglesa, às quais se juntava a Alemã. No Liceu de Coimbra, os alunos teriam Ideologia, Gramática Geral e Lógica e, na Universidade, Direito Natural. A inclusão destas disciplinas refletia as idéias liberais radicais que nortearam a elaboração da reforma em Portugal. A.G. Ferreira. *Os Estudos Clássicos-Humanistas Versus os Estudos Científicos*. Disponível em <http://www.sbhe.org.br/> (acessado em 20/06/2009).

⁶⁹ A.Negreiros, *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, p. 649.

natureza”. Almada julgava-se, “um artista nato” e “por isso entrou curioso e já maravilhado por aquela porta que dizia Arte...”⁷⁰

O movimento artístico português necessitava de inovação. Os artistas plásticos continuavam a satisfazer os gostos de uma sociedade burguesa. O Naturalismo⁷¹ era predominante na arte e os impressionistas não tinham repercussões. Em 1913, Almada apresentou na Escola Internacional de Lisboa, a sua primeira exposição individual composta de cerca de 90 desenhos.

Fernando Pessoa escreveu uma crítica à exposição, abordando questões relacionadas a arte enquanto sátira:

(...) toda a arte é criação; ora sendo toda a arte criação, e sendo toda a criação, por sua natureza, afirmação, resulta que a arte satírica, que é negativa, encerra em sua essência o paradoxo de que é grande na proporção em que sai para fora de ser satírica. Quanto mais satírica menos satírica... Nessa arte, como na outra, pode haver, e em cada um dos seus três gêneros, brilhantismo, talento e gênio.⁷²

⁷⁰ A.Negreiros, *Modernismo*, pp. 738 - 739.

⁷¹ O Naturalismo foi um movimento surgido na França, na literatura e nas artes plásticas, em meados do século XIX. A Pintura baseava-se na representação fiel da natureza, sem recorrer à idealização do Romantismo, captando a “realidade objetiva”, em detrimento da idéia de imaginação ou criatividade dominantes na arte oficial da época. Foi um movimento pictórico que, associado ao Realismo, veio propor uma pintura alternativa ao gosto dominante, abrindo caminho para o futuro Impressionismo. Em Portugal surgiu mais tarde e desenvolveu-se de modo original, tanto em nível da pintura como da escultura, colocando-se entre as principais “escolas” naturalistas mundiais. B. Abdala Júnior e M.Paschoalin, *História Social da Literatura Portuguesa*, p. 103.

⁷² F.Pessoa, *As Caricaturas de Almada Negreiros*, 1913.

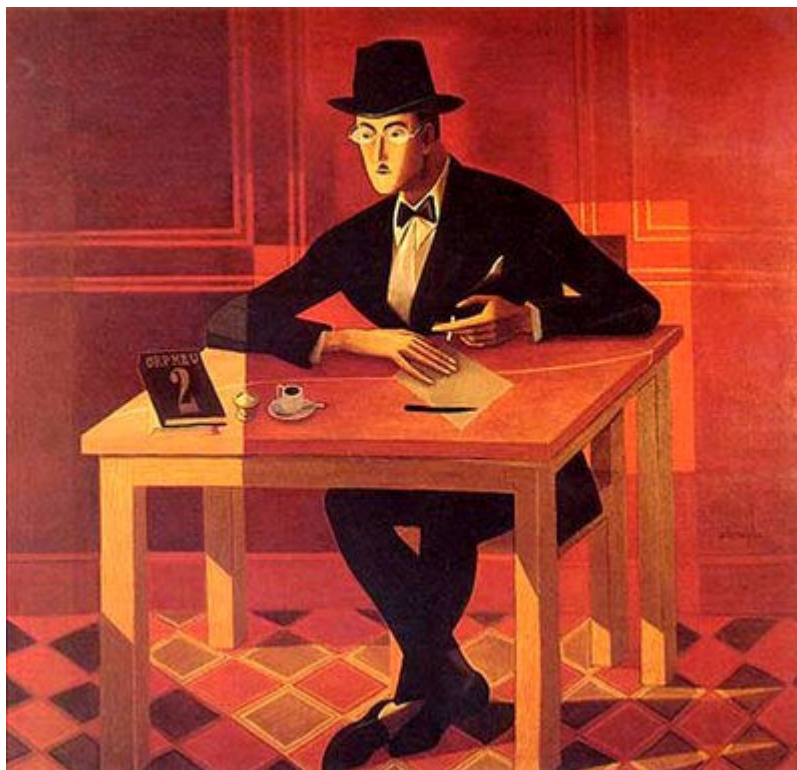
Quando Almada o abordou, respondeu-lhe que não percebia nada de arte no que havia visto. Nascia, assim, a amizade que duraria muitos anos e resultaria em grandes inovações ao Modernismo português, uma época em que a arte se fragmentava em várias tendências simultâneas, as chamadas Vanguardas: Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo, dentre outras⁷³.

O Futurismo, foi compreendido para os objetivos dessa exposição, segundo a autora Eleonora Ramos Aires, estudiosa de Almada. Em suas considerações ela diz:

O Futurismo de Almada compõe-se da interpretação arquetipa do mito da modernidade, onde direciona os olhos não apenas para o futuro, mas também para o passado e para o presente, numa mágica simultaneidade, cômico de que o infinito é atemporal, é eterno presente.⁷⁴

⁷³ O Modernismo foi um movimento artístico que combinou a ambiência estética cosmopolita que definia as artes e a cultura européia e internacional na virada do século XIX, e, muito em especial, durante as suas primeiras duas ou três décadas. Em Portugal, está ligado às figuras de Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros e muitos outros, e polarizou-se em torno da revista *Orpheu* (1.º número, 1915). Estética por excelência da diversidade, patente em outras estéticas adjacentes e movimentos de vanguarda, do questionamento dos valores estabelecidos ética e literariamente, da euforia face às invenções da técnica, da libertação da escrita literária de todas as convenções e de todas as regras. A.M.Melo e Castro, *As Vanguardas na poesia portuguesa do século XX*, p. 54.

⁷⁴ E.R.Aires, *A Vanguarda de Almada Negreiros*, p. 19.



Retrato de Fernando Pessoa - 1954
Fonte: Disponível em :<http://media.photobucket.com>⁷⁵

A Arte, no momento de explosões de muitas Vanguardas modernistas em todos os lugares, também se dividia e se multiplicava. Almada também se dividiu e se multiplicou, atuando nas artes de maneira global. Escreveu prosa, poesia, romance, manifestos, ensaios, contos, teatro, desenhou, pintou, dançou e representou, transformou-se em “múltiplos Almadás”.

Essa foi a forma encontrada pelo artista para refletir sobre a realidade que o cercava e conviver com ela. Essa multiplicação permitiu-lhe pensar sobre si e sobre o mundo.

⁷⁵ A.Negreiros. *Retrato de Fernando Pessoa* (Restaurante Irmãos Unidos) - óleo sobre tela, 2010x2010,1954. Coleção Museu da Cidade, Lisboa.Disponível em :<http://media.photobucket.com>

Sua obra oferece subsídios à compreensão da consciência do homem em relacionar-se consigo mesmo e com o espaço no qual está inserido, no discernimento quanto ao seu papel em relação a esse espaço.

Como Aristóteles, que encontra no “espanto” e no “maravilhamento” o começo de seu questionamento acerca do mundo, através da reflexão⁷⁶, encontra-se também Almada, espantado com a própria personalidade “aquele que se espanta da própria personalidade.” O Homem que não vive com intensidade e plenitude o seu próprio tempo, não cumpre a vida, por não espantar-se de existir.⁷⁷ Compõe-se dessa forma, a consciência do autor acerca da sua existência em harmonia com o seu ser. Utilizou-se da arte, imprescindível à imaginação e ao pensamento intuitivo que está por trás do que é novo. Autodenominava-se Almada:

Eu sou o resultado consciente da minha própria experiência...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.⁷⁸

⁷⁶ “É por força de seu maravilhamento que os seres humanos começam agora a filosofar e, originalmente, começaram a filosofar; maravilhando-se primeiramente ante perplexidades óbvias e, em seguida por um progresso gradual, levantando também questões acerca das grandes matérias...” Aristóteles, *Metafísica*. Livro I. 982^b 12-15.

⁷⁷ A.Negreiros, *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, p. 650.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 649.

2.2 O UNIVERSO LITERÁRIO DE ALMADA

Das duas uma: ou as pessoas se fazem ao nome que lhes puseram no batismo ou ele tem de seu o bastante para marcar a cada um. Será imprudente deduzir o nome próprio através das fisionomias ou dos caracteres; no entanto, uma vez conhecido o nome próprio de uma pessoa, ficamos logo convencidos de que este lhe assenta muito bem.⁷⁹

Almada Negreiros

Em sua estadia na Escola Internacional de Lisboa, Almada estudou línguas e filosofia que o auxiliariam em suas viagens a Paris, Madrid e principalmente em suas novas amizades. Ao fazer parte da Geração de Orfeu⁸⁰, Almada dispôs-se, em sua obra, à releitura dos mitos culturais, à mudança de costumes milenares, o conservadorismo e tradicionalismo, a fim de compreender o viés do presente e chegar ao futuro com a clareza de consciência sobre o ser, o existir e a elevação da pessoa. Utilizou-se da Arte de Vanguarda para propor a continuidade e a releitura do antigo. Primeiro, por apresentar os valores tradicionais e segundo por criticá-los ao compreender-se como “ser diferente”, arte que leva o homem à interpretação, ao questionamento e, por vezes, à negação. Segundo o autor:

⁷⁹ A.Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 253.

⁸⁰ As correntes modernistas literárias portuguesas organizaram-se em torno da Revista Orpheu, que se colocava contra o provincianismo e a literatura estereotipada da tradição simbolista e romântica. Estavam ligados a uma religiosidade esotérica proveniente do misticismo do simbolismo finissecular. B. Abdala Júnior e M. Paschoalin, *História Social da Literatura Portuguesa*, p. 135.

Arte não é uma opinião, é um conhecimento. E um conhecimento não admite opiniões. Ou é exatamente esse mesmo conhecimento ou não o é exatamente e então está errado. (...) Por isto mesmo Arte não tem plural (...) Ser Artista é uma aplicação dos cinco sentidos do indivíduo (...) é uma determinada visualidade a par de toda e qualquer profissão ou ciência.⁸¹

Um poeta em sua obra não depende apenas de fatores de inspiração, momentos mágicos. A poesia, assim com a literatura artística, de um modo geral, depende de elementos prévios para que possam ser materializados.

Almada não é uma exceção, nem poderia ser, dada a envergadura de sua obra. O escritor português teve claramente influências, não só da filosofia, como da ciência. Tal fato deve-se a vários fatores. Um deles é o próprio contexto da época. O poeta produz arte e literatura numa época em que o Ocidente vive um momento bastante particular, de inúmeras polêmicas, especialmente nas ciências e conseqüentemente na filosofia.

Muitas teorias do século XIX estavam sendo discutidas e redimensionadas. Logo, Almada, assim como todas as Vanguardas artísticas foram influenciadas por tais movimentos.

A obra de Almada indica aspectos ligados à ciência e a filosofia. Ele se dedicou à leitura de obras de filosofia. Em relação aos problemas existenciais e

⁸¹ A.Negreiros, *Arte e Artistas*, pp. 778 - 779.

sobre a vida em geral, chegou a fazer, em sua obra, considerações sobre Heráclito, Platão, Aristóteles, Da Vinci, Galileu, Giambattista Vico, Nietzsche, Freud, entre outros. A intenção do escritor não foi ser filósofo e nem cientista, apenas utilizou-se desses meios para aprofundar o conhecimento e dar continuidade a sua vida de artista, que em muitos momentos encontrava-se naturalmente com a filosofia, com a ciência e com outras áreas do conhecimento. Ele mesmo declarou na abertura de seu romance, *Nome de Guerra*: “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.”⁸²

O autor fez considerações sobre o livro, *O leal conselheiro* (1433-1438)⁸³, considerado por ele “um livro de filosofia”, escrito por Dom Duarte (1391-1438), rei de Portugal, como um “manual para compreender como chegar a ser um mestre”.⁸⁴ Sonhou com um país onde todos pudessem chegar a “mestres” e escrevessem, sem diferenças, a história da humanidade.

Almada escreveu textos que nos levam a pensar sobre as nossas próprias bases e, assim, chegarmos a uma reflexão, onde adquirimos uma noção maior de

⁸² A.Negreiros, *Nome de Guerra*, p. 252.

⁸³ A obra é um tratado sobre ética e moral destinado a ser lido por membros da corte. Acredita-se que o rei a tenha compilado por volta de 1438, ano de sua morte. no prólogo o rei afirma que a obra é um “manual da lealdade”, que deveria ser como um manual prático de orientação ética para a monarquia e demais membros da nobreza, versando sobre temas tão diversos como a vida matrimonial e familiar, os pecados, os vícios e como aprimorar os sentimentos e as virtudes. A obra necessita de uma estrutura rígida, observando-se ao longo de seus 103 capítulos uma série de reflexões de índole moral e ética realizadas pelo rei em várias ocasiões sobre vários assuntos, incluindo cartas e “conselhos” escritos e dirigidos a membros de sua família, como por exemplo uma carta escrita ao seu irmão, o Infante D. Pedro, em 1425. Apesar desta relativa falta de unidade de estrutura, que a afasta dos tratados morais tradicionais, a obra se impõe pela linguagem simples e coloquial, o tom intimista e o caráter profundo dos pensamentos de D. Duarte. O único manuscrito completo do *Leal Conselheiro*, datado de cerca de 1438, encontra-se hoje na Biblioteca Nacional de Paris. Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, Prólogo, pp. 16 – 21.

⁸⁴ A.Negreiros, “A Invenção do Dia Claro”, pp. 171 – 173.

nós mesmos e do mundo que nos cerca. Sua intenção era reunir em sua obra o “espírito português”, então disperso e estagnado; de estimular um levante nacional em uma época de desânimo e desesperança, do cativo e da decadência em que Portugal se encontrava. Imaginava que assim conseguiria marcar o início de uma nova era de grandes e surpreendentes conquistas em que Portugal pudesse considerar-se um exemplo a ser seguido pelo mundo. Escreveu artigos literários e políticos, entrando em confronto e polêmica com pessoas importantes das letras e política portuguesas, não sendo o revolucionário como foi, por vezes retratado.⁸⁵



Almada Negreiros, *Auto-Retrato com Citações*, Desenho, 1948.

Fonte: www.ipv.pt/millennium/almada1.jpg⁸⁶

⁸⁵ J.A.França, *Almada Negreiros, Letras e Artes*, pp. 17 – 29.

⁸⁶ A.Negreiros, *Auto-Retrato com citações*, Desenho, 1948. Disponível em <http://www.ipv.pt/millenniu/almada> (acessado em 26/06/2009)

É possível afirmar que, em Lisboa, Almada fez parte daquela juventude que sofreu, em sua formação cultural, o primeiro impacto da revolução em marcha. Através dos estudos, ela foi disciplinada por um sistema de pensamentos e valores rigorosamente estruturados.

E em seguida, quando começava seu momento de produção artística, ou de atuação no plano da vida prática, é abalada pela rebelião cultural e política que se manifesta na arte com os “ismos” onde configura-se a Geração de Orfeu.

2.3 A GERAÇÃO DE ORFEU: VANGUARDAS E “TEMPO NOVOS”

Os inesquecíveis companheiros do Orfeu foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo esorraçar comum que a vida nos fazia. Absolutamente mais nada de comum. Éramos reclusos da mesma cela de prisão. Entre nós havia o mesmo mal-estar de impertinência da presença dos metidos na mesma cela, na mesma não-identidade. Éramos em realidade muito estranhamente diferentes uns dos outros, e todos suspensos do mesmo fio de nos faltar território. E assim nasce o profundo da palavra companheiro.⁸⁷
Almada Negreiros

Ao artista, “descendente de Orfeu⁸⁸”, o qual as líras eram capazes de modificar a natureza e transformar a realidade, é concedido o poder de criar novos mundos e outros personagens. O poder de transformação e de criação do escritor moderno, aparece como uma forma de olhar o mundo e a si mesmo através das palavras, direcionadas e redigidas pelo pensamento filosófico, pois, sem este, muitas vezes, torna-se insuficiente dizer aquilo que se deseja, por isso, o

⁸⁷ A.Negreiros, *Orpheu*, pp.1079 – 1080.

⁸⁸ Um suposto filho de Apolo para uns, ou de um rio Trácio e da musa Caliope para os outros, Orfeu, enquanto ser humano, tornou-se mestre de toda a criação unicamente pela virtude da sua poesia. Os deuses, os animais selvagens, as plantas, até as pedras, tudo se mostrava sensível à insuperável beleza do seu canto. Píndaro citou-o entre os Argonautas. A figura de Eurídice, ninfa dos arvoredos ou mulher amada, acompanhava o “vate” como encarnação da imaginação criadora que incentivava o trabalho poético. Um mundo cheio de harmonia. A poesia e o amor conduziam Orfeu, inventor dos rituais divinatórios, e dos instrumentos musicos, a desvendar os mistérios interditos aos seres humanos. Mas o desenlace trágico, não tardou. Eurídice, mordida por uma serpente, morreu. Orfeu chegou a procurá-la no mundo reservado aos mortos. Para recuperar o que se perdeu bastava sair do Inferno sem se virar para trás. Contudo, a condição revelava-se dura demais para a parte humana que existia no divino poeta. Orfeu virou-se para olhar a amada, Eurídice desapareceu para sempre. Orfeu, desprovido do que constituía o sentido da sua existência, errou por terras da Grécia, até ser despedaçado por Ménades, ou por mulheres Trácias que antes desprezara. A sua cabeça, levada pelas correntes marítimas chegou à ilha de Lesbos, onde, mais uma vez, revelou poderes de adivinhar o futuro. V.Bompianni, *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et tous les pays*, pp. 342 – 349.

pensamento filosófico é necessário, para que se chegue ao limite possível dos sentidos num tempo de aceleradas modificações. A possibilidade de outras leituras da realidade que não a cotidiana conferem à arte e, mais especificamente à literatura, uma pluralidade tal qual a proporcionada pela ciência na leitura do universo.

Os componentes da Geração de Orfeu, souberam compreender a necessidade histórica de mudanças. Utilizaram-se das artes de Vanguarda, compreendida como meio de oposição aos valores e tendências predominantes, em consequência disso, sofre oposição da sociedade, haja vista que a oposição a tradição constituiu-se um elemento de pressão à sociedade.⁸⁹ Esse movimento traz em si uma proposta revolucionária que entra em conflito não só com os padrões pré-estabelecidos, aceites e assimilados, como propõe meios de expressão para a modificação desses padrões. Assume uma postura ideológica, oferecendo à sociedade uma possibilidade de mudança, através de uma nova visão de coisas e a utilização de uma nova imagem.⁹⁰ Essa consciência de inovação na literatura surgiu com os românticos alemães e ingleses, em Portugal essa consciência só ocorre mais tarde. Observa-se a grande influência alemã nas obras dos componentes de Orfeu, como Goethe e Nietzsche, em Almada, Fernando Pessoa e Sá-Carneiro.

A Geração de Orfeu era formada por nomes das artes literárias e plásticas: Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros, Santa Rita Pintor, Eduardo Viana, Luís de Montalvor, Ronald Carvalho e Francisco Pacheco, todos

⁸⁹ C.D'Alge, *A Experiência Futurista e a Geração de Orfeu*, p. 7.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 8.

eles artistas e escritores que só encontraram na arte o caminho para a satisfação de seu “gênio criativo”.

Fernando Pessoa, ao ingressar na Faculdade de Letras em 1905, estudou filosofia. Estudou Schopenhauer, Nietzsche, emitindo, também, suas considerações a respeito de Descartes, Parmênides, Heráclito, entre outros. Seus primeiros textos filosóficos datam dessa época, 1906/1916. Com seus heterônimos, Fernando Pessoa direcionou sua participação ativa na vida social portuguesa, mesmo que essa participação tenha se dado em seu recolhimento, nunca deixou de emitir sua opinião sobre os fatos de sua época.⁹¹

Mário de Sá Carneiro (1890 – 1916) estudou no Liceu de Coimbra e depois matriculou-se na Faculdade de Direito, porém não concluiu seus estudos, por estes não estarem de acordo com seus desejos. Na Faculdade, conheceu seu I amigo, Fernando Pessoa, que o convidou para escrever na Revista Orfeu.⁹² Sá-Carneiro foi para Paris e conheceu Guilherme de Santa Rita(1889 – 1918), Santa Rita Pintor como viria a ser conhecido, bolsista na Academia de Belas Artes de Paris, convidou-o a publicar seus desenhos na Revista Orfeu.

Eduardo Viana (1881 – 1967) frequentou a Escola Nacional de Belas Artes em Lisboa, porém desiludido com o ensino acadêmico em Portugal, foi para Paris

⁹¹ J.G.Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa – a História de uma Geração*, p. 34. Para maiores esclarecimentos sobre a vida de cada companheiro de Orfeu vide Almada Negreiros, *Orpheu*, pp. 1079 -1098.

⁹² *Ibid*, p. 45. Para maiores esclarecimentos sobre a vida de cada companheiro de Orfeu, vide A.Negreiros, *Orpheu*, p. 1079 – 1098.

e freqüentou as Academias Studio e Julien. Em seu regresso a Portugal em 1916, realizou o desenho *K4 O quadrado Azul*, para o texto de Almada.⁹³

Luis de Montalvor (1891 – 1947) poeta português, após residir no Brasil, voltou a Portugal e entrou para a Geração de Orfeu. Ronald Carvalho (1893 – 1935), poeta e político brasileiro, foi editor da Revista Orfeu e impulsionou a Semana de Arte Moderna no Brasil, em 1922.⁹⁴

Amadeo de Sousa Cardoso (1887 – 1918), proveniente de uma família burguesa, a qual o incentivou a entrar no curso de Direito em Coimbra, que ele não concluiu transferindo-se para a Academia de Belas Artes de Lisboa, no curso de arquitetura. O curso não satisfez seu “gênio criativo”. Decidiu ir para Paris onde conheceu Robert Delaunay (1885 – 1941), pintor francês, que muito o influenciou em sua arte. Delaunay tornou-se amigo de Almada Negreiros quando este havia ido para Paris em 1917.⁹⁵

Almada descreveu a Revista Orfeu e seus componentes em um artigo publicado no *Diário de Notícias* (1935), em virtude do vigésimo aniversário da primeira publicação da revista:

Orfeu era uma conseqüência fatal de determinados portugueses desligando-se dos outros portugueses, porém ligados entre si pela mesma fé na *elite* de Portugal. As suas personalidades vinham já esclarecidas o bastante para uma

⁹³ J.G.Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa – a História de uma Geração*, p. 47. Para maiores esclarecimentos sobre a vida de cada companheiro de Orfeu vide A.Negreiros, *Orpheu*, p. 1079 – 1098.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 46

dignidade comum, por isso mesmo éramos portugueses sem sermos nacionalistas, nem regionalistas, nem indigenistas. Queríamos apenas o mais difícil dos títulos portugueses: sermos portugueses simplesmente!⁹⁶

Assumir por conta própria o mito⁹⁷ de Orfeu significava, a Almada, levar a sério e com as possíveis conseqüências, o papel da arte no destino da humanidade. Podendo transformar a sua existência humana em existência da arte, compreender e aplicar os poderes que só a mitologia confere à alguns, “não era e nunca será apenas uma aventura”⁹⁸, segundo Eduardo Lourenço. Assim, muitas vezes, na arte, de forma antecipadora, são previstas certas inquietações e ansiedades do Homem, as quais depois de algum tempo serão desenvolvidas e apresentadas nos campos da ciência e do pensamento.⁹⁹

Podemos perceber em obras literárias de ficção científica, assim como no cinema ou na pintura, uma “previsão futurista” de acontecimentos que serão explorados em outros campos do conhecimento. Dessa forma, alguns poetas e escritores expressaram suas preocupações com o “homem moderno” e seus mais íntimos anseios, diante do “mundo moderno”, cujos valores, definições, limites, certezas esvaíam-se levando consigo as palavras que caracterizavam a sua

⁹⁶ A.Negreiros, *Um Aniversário – Orfeu*, p. 814.

⁹⁷ O mito enquanto uma narrativa repleta de valores e crenças é um conjunto de imagens e símbolos que traduzem o pensamento, a história, a capacidade de criar e de gerar o novo. Dispositivo antigo utilizado pelos antigos para contar os fatos acontecidos em relação a sua vivência cotidiana, utilizando-se da linguagem simbólica. O mito é sempre uma incógnita, uma cortina meio transparente, uma forma de dizer tudo revelando muito pouco; enfim, uma grande metáfora. M. Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, p. 98.

⁹⁸ E.Lourenço, *Pessoa Revisitado*, p. 158.

⁹⁹ *Ibid.*

realidade. Coube, também, à arte apreciar e manifestar a instabilidade do homem no início do século XIX, ao deparar-se com as transformações que o colocaram a prova, a todo momento, em suas “certezas e verdades”. A sua criação artística e literária tomou um novo rumo.



Geração de Orfeu, 1927. (da direita para a esquerda Fernando Pessoa e Almada Negreiros). Fonte: Almada Negreiros, Obra Completa, Volume Único. Alexei Bueno (org.)

2.4 ALMADA E A *TEKNÈ* DOS GREGOS

Nós devemos tanto à Grécia Antiga que o nosso próprio nome de Europa foi ela quem no-lo pôs.¹⁰⁰
Almada Negreiros.

Em seu ensaio, *Ver*, (1943), Almada escreveu sobre a personalidade de Homero (século IX a.C.), mostrando seu interesse e admiração pela Grécia Antiga. Homero pode ser o nome coletivo de vários poetas anônimos ou o nome daquele que recolheu e reuniu toda a produção mítico-poética antiga. Ele viveu entre o final da época micênica (1600 a. C.) e o início do desenvolvimento histórico do mundo grego, legando para este último a contribuição de todas as civilizações que antecederam e instigaram o surgimento da grega. Assim Almada explicou:

A colaboração Hesíodo – Homero, na qual Homero talvez o único que colabore que nos garante não só a existência pessoal de cada um, mas as suas altas personalidades e sobre tudo a de Homero. Porque não é apenas a teogonia todo o legado que temos de Homero... É a sua leitura que faz ressuscitar a todo o instante os princípios fundamentais que ligam a Antiguidade aos séculos.¹⁰¹

¹⁰⁰ A.Negreiros, *Ver*, p. 1019. Europa, segundo a mitologia grega, foi uma ninfa muito bela que despertou os amores de Zeus, deus-rei do Olimpo. Arrebatado pela paixão, ele transformou-se em touro branco e raptou-a.

¹⁰¹ A.Negreiros, *Ver*, p. 979.

De acordo com Jaeger, os egípcios produziram conhecimentos geométricos voltados para a agrimensura e para a construção de edifícios e os fenícios desenvolveram uma aritmética voltada para a contabilidade comercial. Porém, os gregos produziram “uma ciência matemática”, um corpo lógico e sistemático de conhecimentos racionais, baseados em princípios gerais aplicados à uma geometria, aritmética e música, entendida aqui como um conhecimento racional de harmonia e sons. Os babilônios e os caldeus produziram conhecimento sobre os céus e os meteoros. Já os gregos transformaram esses conhecimentos em um corpo sistemático e lógico¹⁰².

Para Almada, os gregos seriam, considerando a idealização do classicismo, “o povo da luz”, da unidade entre a matéria e o espírito, sensibilidade e intelecto, natureza e humano. O povo “da pura objetividade”, da relação orgânica perfeita entre a forma e o conteúdo, o povo da simplicidade, capaz de descobrir e operar com um pequeno número de princípios racionais, sistemáticos e universais que regeriam a totalidade do real, as coisas, as plantas, os animais, os homens, os astros e os deuses. Assim, teriam criado a filosofia, a expressão mais alta da racionalidade, da simplicidade e da objetividade. Os gregos, a seu ver, constituíam o povo da harmonia entre os contrários, da capacidade de impor medida, limite ou freio às paixões humanas, submetendo-as as normas da virtude.¹⁰³

Almada em seu ensaio, *Arte e Política* (1935), entre outros, utilizou-se da idéia, constituída pelos gregos, da arte como técnica, advinda dos séculos V e

¹⁰² W.Jaeger, *Paidéia: a formação do homem grego*. pp. 67 - 68.

¹⁰³ A.Negreiros, *Arte e Política*, pp. 855- 859.

IV a.C., chamado o século de Péricles, pois já havia a valorização dos ofícios e dos artesãos¹⁰⁴. Aproximou a arte da ciência, “ Em Grego antigo a Arte diz-se *Teknè* e quer dizer indistintamente Arte e Ciência.”¹⁰⁵, considerando a idéia de *teknè* como algo que provém da experiência, *empeiria*, dos casos individuais e passa da experiência à *teknè*, quando as experiências individuais são generalizadas num conhecimento de causas: o homem experimentado sabe como, mas, não porquê. Assim, um tipo de conhecimento que pode ser ensinado. Na outra extremidade, há a camada do saber-fazer, *teknè*, *ars*, um saber realizável, uma técnica pura, um fazer do saber, um conjunto de habilidades. Por exemplo, um médico é um técnico cuja obra é produzir a saúde, assim como o arquiteto faz a casa. Tudo que se referir a algo que não é feito pela própria natureza é uma técnica, cujo campo é o artefato ou o objeto da arte.¹⁰⁶ Assim Almada comentou:

Em grego antigo a Arte diz-se *Teknè*, e quer dizer indistintamente Arte e Ciência. A Arte, a qual entre os gregos antigos tinha uma palavra que a designava e ao mesmo tempo também a Ciência, chegou até nós reduzida quase exclusivamente para representar as artes plásticas. Ora, os Gregos, reunindo Arte e Ciência, procuravam dessa maneira não separar o conhecimento dos sentimentos humanos.¹⁰⁷

¹⁰⁴ M.Chauí, *Introdução à História da Filosofia*, p.136.

¹⁰⁵ A.Negreiros, *Arte e Política*, p. 855.

¹⁰⁶ M.Chauí, *Ibid.*, p. 512.

¹⁰⁷ A.Negreiros, *Ibid.*, p. 855.

A *tekne* foi considerada, por Almada como um saber prático obtido por experiência e realizado por habilidade, exigindo observação, concentração, memória e senso de oportunidade, auxiliados pelo sentimento.

O “técnico”, ou “homem da ciência” de Almada pode agir sobre a *dynamis*¹⁰⁸ de uma certa matéria, sobre a disponibilidade virtual ou aptidão potencial dessa matéria para receber uma nova forma, porém sem o domínio da natureza, mas para usá-la em favor da humanidade e do que é útil a eles.¹⁰⁹

¹⁰⁸ M.Chauí, *Introdução à História da Filosofia*, p.499. A *dynamis* se refere a um poder, a uma força ou potência de alguém ou alguma coisa a quem torna possível certas ações. É possibilidade ou capacidade contida na natureza da coisa ou da pessoa. Em Aristóteles, significa aquilo que um ser pode vir a tornar-se no tempo, graças a uma potencialidade que lhe é própria. Na filosofia aristotélica, é a razão e racionalidade de devir, o poder para ser, fazer ou tornar-se alguma coisa.

¹⁰⁹ A.Negreiros, *Arte e Política*, pp. 855 – 859.

CAPÍTULO 3

AS IDÉIAS DE ALMADA NA COMPOSIÇÃO DE SUA OBRA

3.1 O NATURALISMO NA OBRA DE ALMADA.

Nascer
Vir a este mundo
É acordar legível do sono eterno¹¹⁰
Almada Negreiros

Uma das facetas mais curiosas de Almada é sua multiplicidade. Para muitos, esta complexidade é vista como uma incompreensão, resultado de uma poética complexa e de um desdobramento do pensamento.

Os movimentos de Vanguarda, no século XX fervilhavam. Mas, por outro lado, beneficiavam-se da incorporação de uma técnica altamente desenvolvida. Se até o momento o artista tinha seu referencial na realidade, imitando-a nas suas produções, agora ele iniciava uma linha de ruptura, originando um movimento surrealista que se propunha “a cortar o passado” e a exprimir artisticamente a vida moderna. A arte no momento de explosão das Vanguardas modernistas por todo o mundo, também se dividia e se multiplicava. Almada, ao se multiplicar em todas as áreas da arte, levou à fragmentação da arte moderna às últimas conseqüências.

¹¹⁰ A.Negreiros, “Itinerário sobre o joelho”, p. 214.

Almada foi um obsessivo investigador do conhecimento. Ou, ainda, das novas possibilidades ou impossibilidades de um conhecimento objetivo do homem, palavra, mundo, Deus, tudo isso em um universo em acelerada transformação.

É possível perceber que o artista observa o mundo que o cerca e o que nele acontece em muitos aspectos. Assim, como os cientistas fazem seus experimentos, ele cria sua obra multifacetada, procurando retratar em várias facetas, aquilo que observou e pesquisou. Segundo Émile Zola (1840 – 1902):

A experiência nada mais é do que uma observação provocada. Todo raciocínio experimental é baseado na dúvida, pois o experimentador não deve ter nenhuma idéia pré-concebida diante da natureza e deve conservar sempre sua liberdade de espírito. Ele aceita sem reservas os fenômenos que se produzem, quando esses fenômenos são provados.¹¹¹

É bastante radical a posição de Zola. Em primeiro lugar, nem sempre o experimentador desenvolve seus experimentos sem uma visão preconcebida, embora isso seja desejável como o autor afirma. Em segundo lugar, experimentos não “provam” os fenômenos, apenas trazem evidências favoráveis ou contrárias a determinadas hipóteses ou teorias.

O caminho percorrido por Almada assemelha-se a esse descrito por Zola. Seus pontos de partida foram, muitas vezes, os questionamentos e as dúvidas para questões inerentes e profundas do ser humano, com invenções de

¹¹¹ É. Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. p. 18.

personagens completas, com biografias próprias em seus romances, no teatro ou no conto, estilos literários diferenciados produzindo obras paralelas em pintura ou desenho. Tudo isso assinado com seu nome: Almada, haja vista que: " A ciência experimental não deve se preocupar com o porquê das coisas, ela explica o como e nada mais".¹¹² Aqui Almada, ao contrário de Aristóteles não está se preocupando com as causas dos fenômenos.

Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, sintetiza, em poucas palavras, que a criação de um poeta é grande demais para caber em apenas uma face da arte:

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias
pessoas,
Quanto mais personalidades eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,
Estiver, sentir, viver e for,
Mais possuirei a existência total do Universo.¹¹³

Podemos pensar que esta seja a base filosófica que unifica, identifica, na origem a multiplicidade da obra de Almada, cuja identificação se dá pela "ânsia de conhecer". É natural que num mundo cujos valores, definições, limites e certezas

¹¹² É. Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. p. 18.

¹¹³ Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, *Afinal a melhor maneira de viajar é sentir*. <http://arquivopessoa.net>.

se desvaneciam irremediavelmente, a arte se voltasse para as possibilidades de um novo conhecer. Nesse sentido, duas diretrizes se abrem para as buscas: a que investiga os próprios meios de expressão, a que faz da própria arte o objeto da obra e a que investiga o “eu”, através do qual a arte se realiza, o sujeito do conhecimento estético.¹¹⁴

Almada foi atraído por essa segunda diretriz. E sua multifacetada obra é fruto significativo da crise do conhecimento acessível ao “eu”, que se manifesta na ciência no início do século XX.

Dentre as várias revoluções que ocorreram no século XX, no campo do conhecimento, a que mais influenciou a Geração de Orfeu foi: “Como posso conhecer o real? E o além-real?”¹¹⁵

Almada relatou sobre sua viagem a Paris:

Um dia foi a minha vez de ir a Paris. Foi necessário um passaporte. Pediram minha profissão. Fiquei atrapalhado! Pensei um pouco para responder a verdade e disse a verdade: Poeta! Não aceitaram. Também pediram o meu estado. Fiquei atrapalhado. Pensei um pouco para responder verdade e disse a verdade: Menino! Também não aceitaram.¹¹⁶

¹¹⁴ F.Pessoa, *Obra Poética*, p. XVI.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ A.Negreiros, *A invenção do dia Claro - II Parte*, p.182.

É o que Almada sabe de si, “Poeta”, viajou a procura de novos elementos à constituição de sua obra, desta forma saía da solidão em que vivia para olhar o mundo através de sua criação: “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.”¹¹⁷ Respondeu, dessa forma, à ânsia do pluralismo, comum aliás aos artistas modernistas, o poeta encontrou através dos desdobramentos do seu “eu”, uma forma de ter percepção e expressar a multiplicidade do universo em diferentes perspectivas, cada qual mediante a cada obra e personagem por ele criado, tanto na escrita quanto na pintura.

Almada pode ser possivelmente um poeta que analisa o homem e, possivelmente, haja similaridades entre o poeta e o romancista naturalista Émile Zola:

Desde já a ciência entra, portanto, no nosso domínio de romancista, nós que somos agora analista do homem, em sua ação individual e social. Continuamos pelas nossas observações e experiências o trabalho do fisiólogo que continuou ao do físico e do químico. Praticamos de certa forma a psicologia científica para complementar a fisiologia científica; e para acabar a evolução, temos tão somente que trazer para nossos estudos sobre a natureza e o homem o instrumento decisivo do método experimental.¹¹⁸

¹¹⁷ A.Negreiros, *A invenção do dia Claro - II Parte*, p. 183.

¹¹⁸ É.Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 40.

Ao compararmos a ciência e a literatura, ambas não teriam propósito se não pudessem melhorar a sociedade humana. É o que tenta fazer Almada, através de sua criação artística, utilizando o seu meio social e os conflitos que nele se inserem:

A vida pessoal, mesmo até a própria vida do Gênio, não tem a importância que lhes dão os velhos; são instantes mias ou menos luminosos da vida da humanidade. Todo aquele que conhece o momento sublime do perigo tem a concepção exata do ser completo e colabora na emancipação universal porque intensifica todas as suas mais robustas qualidades na iminência da explosão, literária, científica, social. Todo aquele que se isolar desta noção não pode logicamente viver a sua época: é um resto de séculos apagados, atavismo inútil, e no seu máximo de interesse representa quando muito, a memória de uma necessidade animal de dois indivíduos e...basta.¹¹⁹

Almada tem seu próprio fascínio pela natureza, pelo viés neo - classicista. Insiste em clichês árcades, do *carpe diem* (aproveitar o momento) e o equilíbrio do *aurea mediocritas* (equilíbrio de ouro), tão considerada pelos poetas e escritores do século XVIII. A busca de sua simplicidade e espontaneidade transforma-se no equilíbrio contido em sua simplicidade natural:

¹¹⁹ A.Negreiros, 1ª Conferência Futurista – *Ultimatum Futurista*, p. 649.

Não foi por acaso que meu sangue que veio do Oriente
Se cruzou com o meu sangue que veio do Ocidente.
Não foi por acaso nada do que sou agora.
Em mim se cruzaram todos os lados da terra.
A Natureza e o Tempo me valeram: séculos e séculos
Ansiosos por este 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.¹²⁰

Observa-se em Almada uma nova dinâmica de trabalho literário, mediante uma concepção e utilização crítica da poesia. O autor é um “desconstrutor” e através de sua obra múltipla, se integra no imaginário e na arte. Ao grafar a palavra natureza com inicial maiúscula, Almada a está personificando como fazia Darwin, por exemplo.

¹²⁰ A.Negreiros, “Rosa dos Ventos”, in *Almada Negreiros, Volume Único*, Alexei Bueno (org.), p. 219.

3.2 O ROMANCE EXPERIMENTAL DE ÉMILE ZOLA E SUAS RELAÇÕES COM O NATURALISMO NA OBRA DE ALMADA

O preço de uma pessoa vê-se na maneira como gosta de usar as palavras. Lê-se nos olhos das pessoas. As palavras dançam nos olhos das pessoas conforme o palco nos olhos de cada um.¹²¹
Almada Negreiros

Almada é o artista do sensível. Passeando e observando o mundo personificou o sonho da reconciliação do universo, com a harmonia pagã e primitiva da natureza. Émile Zola, na metade do século XIX, negou o envolvimento pessoal do escritor, que devia diante da natureza colocar a observação e a experiência acima de tudo. O afastamento do sobrenatural e do subjetivo cedeu lugar à observação objetiva e à razão, sempre aplicada ao estudo da natureza, orientando toda a busca de conhecimento.¹²²

Colocaremos Almada na ciência naturalista, tentando compreender o sentido de sua criação, fazendo uma incursão na obra de Zola, considerando suas apreciações sobre a ciência e o fazer científico, usando como referência sua obra, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro* (1881).

Com um Portugal conturbado, na segunda metade do século XIX, o Modernismo em sua essência trouxe um questionamento metafísico global: Quem somos? Em todas as suas formas e vertentes, o movimento literário modernista traz uma questão hoje ainda bem viva, presente no consciente coletivo dos povos do

¹²¹ A. Negreiros, *A invenção do dia Claro*, p. 175.

¹²² É. Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, pp. 43 – 45.

mundo em sua maioria, além de outros e diversos questionamentos sobre o homem e a vida social. Enquanto na Europa desenhavam-se novas tendências o movimento artístico necessitava de inovação. Assim, o Naturalismo¹²³ dos romancistas e dos contistas estava numa posição de repúdio de qualquer subjetivismo e no desejar à obra de arte uma orientação mental, definidamente científica e objetiva.¹²⁴

Émile Zola tornava-se um dos representantes do Naturalismo na França, que ao rigor descritivo e à objetividade realista, através da observação e da experimentação.¹²⁵ Dessa forma, o Naturalismo não nasceu da estética peculiar de um único artista: foi um movimento geral da arte.¹²⁶ Zola assim se expressou:

Em meus estudos literários tenho falado do método experimental, aplicado ao romance e ao drama. A volta à natureza, a evolução naturalista que empolga nosso século, impulsiona aos poucos todas as manifestações da inteligência humana num mesmo caminho científico. Mas, a idéia de uma literatura determinada pela ciência causou surpresa, por não ter sido bem explicitada e compreendida. Parece-me, portanto, útil

¹²³ O Naturalismo procura ainda a justificação e explicação de comportamento sociais, dando especial atenção a casos patológicos. A literatura era então concebida como experiência científica, seguindo processos e pressupostos semelhantes aos das ciências naturais. Implica assim um certo determinismo que controla o destino do ser humano, ao qual este não pode escapar. É. Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 13.

¹²⁴ J.A.França, *Almada Negreiros, Letras e Artes*, p. 19.

¹²⁵ É. Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, pp. 13-19.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 25.

dizer claramente o que se deve entender, a meu ver por romance experimental.¹²⁷

Pode-se dizer que essa experimentação serve para explicitar a busca da realidade pela literatura, tal como se apresenta na obra de Almada. Fazendo surgir o Realismo, a estética literária, numa atitude do artista diante da representação da realidade concreta referida pelo texto artístico. O Naturalismo admitia que os fatos psíquicos deveriam estar sujeitos a leis rígidas de modo análogo aos fenômenos físicos:

No Naturalismo, a realidade deve ser representada a partir da observação empírica: todos os detalhes devem ser vistos, o artista deve ser neutro, impassível, objetivo. A neutralidade, entretanto, não existe, e os artistas aparecem de forma explícita ou implícita, como defensores dos valores ideológicos de sua época. O relacionamento da arte com a vida deve ser total.¹²⁸

É possível sintetizar o sentido ideológico de construção da escrita do Naturalismo como críticas ao tradicionalismo vazio da sociedade portuguesa, considerada pelos escritores desse tendência ideológica como convencional e distante da realidade social. Pode-se dizer também, que havia uma preocupação com a reforma e não com a revolução da sociedade. Com o objetivo de

¹²⁷ È. Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 25.

¹²⁸ B. Abdala Jr.; M. Paschoalin, *História Social da Literatura Portuguesa*, p. 108.

democratizar, sobretudo numa perspectiva republicana o poder político e de implementar reformas sociais, procurando diagnosticar os problemas sociais e apontar soluções reformistas de caráter às vezes socialistas. Havia, também, a representação da vida contemporânea, procurando mostrar todos os seus detalhes significativos, estabelecendo-se conexões rigorosas de causa e efeito entre os fenômenos observados, haja vista as leis naturais serem equivalentes.¹²⁹

Em Almada, pode-se sintetizar no ensaio *Direção Única* (1932):

Não temos mais remédio do que ir aprender tecnicamente como funcionam estas coisas tão naturais! O Mundo da Natureza é o modelo dos modelos de todas as maquinarias, porque não havemos então também de acertar também o mundo social no seu próprio funcionamento como todas as outras máquinas do mundo?¹³⁰

Vários historiadores literários consideram o Naturalismo como uma forma exagerada. Muitos dos personagens dos romances ou contos naturalistas são retirados da vida cotidiana contemporânea e, geralmente, de classes operárias, oriundos de um ambiente que acreditava numa “verdade” mais autêntica.

Eles se encontravam de acordo não só com a modernização portuguesa, mas eram idealizadores de um Portugal triunfal, “senhor do mundo ocidental como nas grandes navegações”, valendo-se de um tom “messiânico” revitalizando um

¹²⁹ Ê.Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 108.

¹³⁰ A.Negreiros, *Direção Única*, p. 760.

sebastianismo¹³¹, em conflito entre si, em sátira e em seriedade, isso, memória de um passado mal resolvido.

Nós estamos com efeito no século XX apenas pelo fato de fazermos parte da humanidade atual, mas não pela razão de termos nascido em Portugal. (...) Mas a realidade é uma outra: desde que perdemos numa tarde a dianteira do mundo, desde então, nunca mais nós os portugueses estivemos *à la page*! Há mais de quatro séculos que estamos na Europa física e sem autoridade na Europa política. (...) Portugal, que foi quem iniciou o mundo moderno, é o único país do Ocidente que não está *à la page*!¹³²

Almada complementa que Portugal não estaria em consonância com o resto da Europa, pois não dava a cada um dos seus cidadãos a garantia do desenvolvimento natural das classes e profissões, haja vista, a nação apresentar-

¹³¹ O Sebastianismo foi um movimento místico secular que ocorreu em Portugal na segunda metade do século XVI como consequência da morte do rei D Sebastião na Batalha de Alcacer Quibir, em 1578. Por falta de herdeiros o trono português terminou nas mãos do rei espanhol Felipe II. Apesar do corpo do rei ter sido removido para Belém, o povo nunca aceitou o fato divulgando a lenda de que o rei encontrava-se ainda vivo, apenas esperando o momento certo de volver ao trono e afastar o domínio estrangeiro. Seu mais popular divulgador foi o poeta Bandarra que produziu incansáveis versos clamando pelo retorno do desejado. Explorando as credences populares, vários oportunistas se apresentavam como “o rei oculto”, tentando obter benefícios pessoais. O maior intelectual aderir ao movimento foi o Padre Vieira. Finalmente, em 1640, através do golpe liderado pelos Braganças, no Porto, Portugal voltou a ser independente e o movimento começou a arrefecer no interior do Nordeste, também na crença da chegada de “um rei bom”. É um messianismo adaptado as condições portuguesas e depois nordestinas, que traduz uma insatisfação com a situação política vigente e uma expectativa de salvação ainda que miraculosa, através da ressurreição de um morto ilustre. Sobre Sebastianismo, vide Almada Negreiros, *Modernismo*, pp.736.

¹³² A.Negreiros, *Modernismo*, pp. 736 – 737.

se sistematizada e burocrática.¹³³ A formação do povo, suas raízes culturais e sua evolução até o presente estágio, prosseguindo até o auto-entendimento de um agrupamento como “povo” e em *lato sensu* como pátria. Estas idéias, possivelmente influenciaram o pensamento contemporâneo e o pensamento classificado ou rotulado como “moderno”.

Essa tendência literária objetivava uma visão real e natural da realidade. O escritor deveria criar seus personagens através de tipos concretos existentes na vida social, observando sua relação com o meio. O Romance Experimental aparece traçando o caminho da literatura, afim de torna-la científica, definindo a maneira como o escritor deve se sujeitar, assim como o papel social que este deve desempenhar. A literatura, ao longo do século XIX, foi pensada com base em princípios que regem as ciências experimentais seguindo processos e pressupostos semelhantes aos das ciências naturais. Encontramos, pois, no romance de Zola, essas características, num modelo que ele denominou “romance experimental”.¹³⁴

Nesta nova idéia, o escritor deve observar e descrever, sendo portador de um olhar neutro, “o olhar da ciência”. Partindo da análise das paixões humanas, a “literatura científica” buscou explicar os comportamentos através de suas determinantes. Almada estabelece uma relação com essa vertente, sendo ele mesmo influenciado por ela. Considerando-se que neste processo do Naturalismo o poeta caminha no que lhe é mais peculiar, sua relação com o universo simbólico, urbano. Almada comenta em relação a ciência e a arte:

¹³³ A.Negreiros, *Modernismo*, p. 737.

¹³⁴ É.Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, pp. 69 – 70.

Arte e Ciência não podem deixar de estar estreitamente ligadas entre si. É a íntima união do sentimento com o conhecimento humano, formando o entendimento da humanidade. O que torna inseparáveis a Arte e a Ciência é a ligação permanente que existe entre o conhecimento e o instinto humanos: a Arte é o instinto do conhecimento; Ciência é o conhecimento do instinto.¹³⁵

Observa-se que muitos intelectuais de várias nações, assim como o europeu, nesse movimento literário, fizeram de suas obras direta ou indiretamente, um instrumento de combate e de debates em torno da modernização de seus países, divulgaram doutrinas de caráter cientificista e se faziam presentes em todas as partes do mundo, com conquistas que simbolizavam a modernidade nutrida pela ciência e pela técnica.

A antinomia sensível-inteligível situa-nos numa das tensões que mais preocuparam Almada. Inserido nesse contexto, ele “pensava” com os sentidos e manifestava uma forma de pensar apenas diferente e não a ausência de reflexão.¹³⁶

Chamou de ciência, para a sua cômoda compreensão, o saber inteligível próprio tanto das ciências em si como da Filosofia, que se revelou para ele

¹³⁵ A.Negreiros, *Arte e Política*, p. 856.

¹³⁶ D.Colombini, *Almada Negreiros*, p. 37.

ineficaz para conferir-lhe conhecimento bastante a fazê-lo “pessoa ou gente”.

Almada afirmou:

Comprei um livro de filosofia. Filosofia é a ciência que trata da vida; era justamente do que eu necessitava – pôr ciência na minha vida. Imaginava que havia tratados da vida das pessoas como há tratados da vida das plantas, com tudo bem explicado, assim parecidos com o tratamento que há também para os animais. Não há! Como o livro as pessoas têm princípio, meio e fim.¹³⁷

O autor emprega os termos “pessoa ou gente” para significar a individualidade autêntica, a coesão em cada ser humano dos múltiplos elementos que o compõem, de modo a configurar-lhe um carácter íntegro, dividido em sensível - inteligível. Como forma de conhecimento primeiro viria o sensível, logo em seguida o inteligível:

A ingenuidade é o legítimo segredo de cada qual, é a sua verdadeira idade, é o seu próprio sentimento livre (...) Porque na ingenuidade tudo é de ordem emocional, tudo. O que não acontece com as outras espécies de conhecimento onde tudo é de ordem intelectual.¹³⁸

¹³⁷ A.Negreiros, *O livro*. p. 673.

¹³⁸ A.Negreiros, *Elogio da Ingenuidade*. p. 898.

Por basear-se no instinto, intuição observando as palavras em seu sentido primeiro, tem um caráter imediato, compreensivo da totalidade do objeto a que se refere cuja a essência tende facilmente a inteirar-se. A inteligência, por ser analítica, tende a afastar-se dessa essência pela multiplicação dos aspectos, reflete sobre sua apreensão. Assim, a sabedoria poética é chamada por Almada de conhecimento e a refletida é chamada de saber. A sabedoria poética é a Poesia e a sabedoria refletida é a Ciência. Almada diz que “a ingenuidade é conhecer e não saber.”¹³⁹

Com nossos estudos foi possível observar que Almada possuía uma postura estética de separação do sujeito artística e seu objeto, assim, em suas obras aplicava-se certa distância entre o artista e o seu objeto, a arte. Podemos pensar, então, em uma “conjunção” da arte com a literatura.

¹³⁹ A.Negreiros, *Mito – Alegoria – Símbolo*. p. 1036.

3.3 O NATURALISMO DE ALMADA E O POSITIVISMO

O Homem é variável como o próprio
Tempo, o grande Mestre.¹⁴⁰
Almada Negreiros

Ao definir os fundamentos da filosofia positiva, Augusto Comte (1798 – 1857), apresentou o progresso do conhecimento humano por meio de três estados: o estado teológico, o estado metafísico e o estado positivo. O estado teológico, no qual o homem explicaria as coisas e os acontecimentos por meio de seres ou forças sobrenaturais. O estado metafísico, no qual o homem se utilizaria do recurso de pensamentos e reflexões abstratas e de idéias que explicariam os fatos. O estado positivo, estado em que o homem explicaria as relações entre as coisas e os acontecimentos através da formulação de leis, renunciando conhecer as causas e a natureza íntima das coisas.¹⁴¹

Comte propôs em sua doutrina do positivismo: renunciar à descoberta e origem das coisas e estabelecer, através da observação e do raciocínio, as leis dos fenômenos, acentuando a impossibilidade de se atingir a verdade absoluta e proclamando a superioridade da experiência.¹⁴²

A filosofia de Comte consolida-se na idéia de que a sociedade só pode ser reorganizada de maneira conveniente através de uma completa reforma intelectual do homem. Comte considerava que seria necessário fornecer aos homens novos hábitos de pensar de acordo com o estado das ciências de sua época. Assim o

¹⁴⁰ A.Negreiros, *Alegria e Tristeza*, p. 704.

¹⁴¹ A.Comte, *Cours de Philosophie Positive*, pp. 19 - 20.

¹⁴² *Ibid.*

sistema positivista estruturou-se em três temas básicos: uma filosofia da história com o preâmbulo de mostrar as razões pelas quais uma maneira de pensar, chamada por ele de filosofia positiva ou pensamento positivo, deve imperar entre os homens; uma fundamentação e classificação das ciências baseadas na filosofia positiva; uma sociologia, determinando a estrutura e os processos de modificação da sociedade.¹⁴³

Em uma de suas obras, *A invenção do dia claro* (1921), Almada comentou:

Sonhei com um país onde todos chegavam a Mestres. Começava cada qual por fazer a caneta e o aparo com que se punha a escuta do universo; em seguida fabricava desde a matéria-prima o papel onde ia assentando as confidências que recebia diretamente do universo; depois descia até o fundo dos rochedos da tinta negra dos choccos; gravava letra por letra o tipo com que compunha a suas palavras; arrancava da árvore a prensa onde apertava com segurança as descobertas para irem ter com os outros. Era assim que neste país todos chegavam a Mestres. Era assim que os Mestres iam escrevendo as frases que hão de salvar a humanidade.¹⁴⁴

Segundo Almada, todos deveriam chegar a “Mestres”, isto é, terem a reflexão como forma de pensamento, procedendo, assim, a uma reforma do

¹⁴³ A.Comte, *Cours de Philosophie Positive*, pp. 19; 25.

¹⁴⁴ A.Negreiros, *A invenção do dia Claro*, p. 173.

pensamento advinda do conhecimento, elaborado em conformidade com a filosofia positiva, passando pelos três estágios. No primeiro, “ao escutar o universo”, podemos inferir o estado teológico, onde o espírito humano, deve dirigir suas investigações para a natureza íntima dos seres e dos conhecimentos absolutos, considerando aqui o universo, como o todo da humanidade. No segundo, “ao assentar as confidências recebidas do universo”, podemos inferir o estado metafísico, onde o espírito humano apresenta a substituição dos agentes sobrenaturais por forças abstratas, abstrações personificadas, concebidas como capazes de engendrar por elas próprias os fenômenos observados. No terceiro, todos chegariam a “Mestres”, ao compreenderem “com segurança as descobertas”, podemos inferir o estado positivo, onde o espírito humano, reconhecendo a impossibilidade de obter noções absolutas, preocupando-se em descobrir, com a combinação do raciocínio e da observação, suas leis efetivas.¹⁴⁵

Para Comte, a sucessão dos três estados se daria em termos individuais, nos quais o homem seria teólogo na infância, metafísico na juventude e físico na idade adulta. Em relação a História das Ciências, a Matemática teria sido a primeira ciência a se libertar do pensamento teológico e metafísico para se tornar positiva. A lei dos três estados fundamenta a filosofia positiva: ao mesmo tempo em que é uma teoria do conhecimento é também uma filosofia da história.¹⁴⁶

Em relação ao espírito positivo de Comte, pode-se depreender que as idéias e os pensamentos dependem do contexto histórico em que se apresentam, desta forma, o estudo dos fenômenos não pode ser absoluto, mas relativo às

¹⁴⁵ A.Comte, *Cours de Philosophie Positive*, pp. 19 – 20

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 21 - 22.

condições da existência em perspectivas individuais e sociais. A sociedade organiza-se numa ordem permanente, em relação a invariável ordem natural, entretanto o indivíduo encontra-se sujeito à consciência coletiva, isto é, o sujeito das ciências humanas torna-se um objeto semelhante ao das ciências da natureza, o indivíduo tem pouca possibilidade de intervenção nos fatos sociais. O objetivo último do saber deveria ser o alcance da previsão racional de nossas necessidades, a criação da continuidade histórica e o equilíbrio social necessários para alcançar o lema de Comte de “*ordem e progresso*”.¹⁴⁷

Em seu ensaio *Direção Única* (1932), Almada comentou:

A individualidade é um fenómeno espontâneo, sem intervenção do Homem, é o próprio papel da natureza. Ao passo que o do Homem é o que vem precisamente depois do da natureza e consiste em fazer relacionar-se entre si o que é de verdade independente e oposto. Isto é, como se houvesse dois mundos metidos um no outro e ocupando o mesmo espaço do que um único: no primeiro mundo, o da natureza, a vida é natural; e no segundo mundo o da humanidade, a vida é social.¹⁴⁸

Ao aplicar a lei dos três estados na interpretação e na reflexão da realidade histórica, o filósofo associaria o estado positivo ao desenvolvimento de uma época e relacionaria a ordem social ao poder mental e social da Humanidade, que seria o

¹⁴⁷ J.María. *História de la Filosofía*. p. 340.

¹⁴⁸ A.Negreiros, *Direção Única*, pp. 757 – 758.

principal protagonista da História. A organização dos conhecimentos, segundo Comte, deveria ser de modo sistemático e hierárquico, sem considerar a explicação e a interpretação dos fenômenos, percebidas sem relação com o espírito positivo, por serem metafísicas ou teológicas.¹⁴⁹

O pensamento de Comte parte do objetivo para o subjetivo, tentando a conciliação destes diferentes métodos. O estudo da filosofia positivista deveria ser feito de acordo com a seguinte ordenação: Matemática, Astronomia, Física, Química, Fisiologia e Física Social. Desse modo, a Matemática seria o ponto de partida da educação científica, pois os conhecimentos matemáticos traduzem o universo dentro de suas relações inteligíveis que podem ser verificadas em termos humanos e sociais, subordinando a matemática ao humano.¹⁵⁰

A Matemática e a Sociologia eram consideradas por Comte as ciências basilares. A Matemática pelo caráter universal de aplicação das leis geométricas e mecânicas e a Sociologia por tratar dos questionamentos que conduzem à evolução histórica da humanidade. Comte conferiu uma dupla significação à Matemática que poderia ser vista como uma ciência natural, como uma física, ou como uma lógica, na realidade, um método, que serviria como base à Filosofia Positiva.¹⁵¹

A hierarquia das ciências teve para Comte um sentido histórico e dogmático, científico e lógico: observavam a ordem em que as ciências apareceram e, principalmente, a ordem em que foram atingindo o estado positivo. As ciências estavam organizadas em nível de complexidade crescente e segundo

¹⁴⁹ A.Comte. *Cours de Philosophie Positive*. pp. 21 - 22.

¹⁵⁰ J.Mariás. *História de la Filosofía*. pp. 342 -345

¹⁵¹ *Ibid.*, pp.43 - 56

sua independência, cada uma necessitava das anteriores e eram necessárias às seguintes. Foram agrupadas de acordo com suas afinidades: Matemática e Astronomia, Física e Química e as ciências da vida, Biologia e Sociologia, as últimas a sair do estado teológico-metafísico.¹⁵²

A filosofia positiva seria um modo para se “pensar” a sociedade como um todo e a hierarquia das ciências uma forma de determinar a educação científica:

A propriedade mais interessante dessa lei enciclopédica, segundo Comte, reside no fato de que é ela que determina o verdadeiro plano de uma educação científica, inteiramente racional. É somente através da observância dessa ordem hierárquica que se consegue atingir uma verdadeira educação integral. Embora o método seja essencialmente o mesmo em toda a ciência, cada ciência desenvolve processos característicos, de tal maneira que só se adquire o verdadeiro método positivo quando se estuda cada uma das ciências fundamentais segundo a ordem enciclopédica.¹⁵³

Comte ao apresentar os conhecimentos de forma enciclopédica, supunha uma educação geral, em oposição à especialização advinda da divisão social do trabalho. A ciência teria como papel principal assegurar a consolidação da ordem a fim de garantir o progresso da sociedade industrial. Dessa forma, a ciência

¹⁵² J.Marías. *História de la Filosofía*. p. 342

¹⁵³ *Ibid.*, p. 44

poderia adquirir a forma de um “saber acabado” e o estado positivo considerado como última fase da evolução do conhecimento.

Assim, de acordo com Almada:

E tanto no mundo natural como no social a vida é unânime, feita de todas as coisas e não sobeja nenhuma. E fora essa unanimidade não há vida possível, não há senão o isolamento, solidão, pior do que a própria morte, a morte antes de morte, a morte em vida.¹⁵⁴

Zola afirmava que dessa corrente positivista, o Naturalismo herdaria a preocupação pela organização racional da ordem social.¹⁵⁵ Em seu pensar, o experimentador é mais do que um observador porque interpreta o fenômeno por intermédio de uma experiência cujo resultado serve de controle à hipótese inicial. O objetivo desse método seria conhecer os fenômenos para poder dirigi-los. A experiência torna-se o único critério válido, devendo o cientista abster-se de qualquer capricho pessoal ou crenças, prevalecendo apenas a autoridade dos fatos observados. As teorias devem adaptar-se a natureza, por serem invitáveis e não a natureza as teorias.

Segundo Zola, a ciência será capaz de encontrar o determinismo das manifestações cerebrais e sensuais do homem. Ele, mesmo com as incertezas de sua época, tenta “inventar” hipóteses:

¹⁵⁴ A.Negreiros, *Direção Única*, pp. 757 – 758.

¹⁵⁵ M.Moises, *Literatura Portuguesa*, pp. 227 – 296.

Se me arriscar a formular leis, julgo que a questão da hereditariedade tem uma influência muito grande nas manifestações intelectuais e passionais do homem. Dou também uma importância considerável ao meio.¹⁵⁶

A experiência, segundo Zola, nada mais é do que uma observação provocada. Todo o raciocínio experimental é baseado na dúvida, pois o experimentador não deve ter nenhuma idéia pré-concebida diante da natureza e deve conservar sempre sua liberdade de espírito.

O romance experimental representa o resultado concreto de um antigo e constante interesse dos literatos pela investigação e metodologia dos cientistas e apreça como uma tentativa de aproximação entre literatura e ciência a parece que Zola esta mesmo convencido de que o romance teria encontrado, finalmente, sua “fórmula definitiva”, isto é, científica.¹⁵⁷

Almada, partindo dessa linha de raciocínio, concebe sua obra utilizando essas novas formas de interpretação o mundo e a realidade social. Visto que, a literatura daquele momento vai assumindo um duplo papel, pois, ao mesmo tempo em que se faz veículo de idéias e saberes científicos, produz contextos dos quais estão representados uma sociedade e um modo de viver, em que a ciência, enquanto expressão da modernidade e do progresso, se faz presente. Assim, nesse contexto, concluir que Almada criou sua obra multifacetada para se libertar,

¹⁵⁶ E.Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 18.

¹⁵⁷ B.Crego; E.L.Pereira; M.L.Carita; R.Correia, *Homenagem a Fernando Pessoa*, pp. 37 – 38.

“um remédio provisório”, para a fuga do mundo intelectual em que vivia. Correspondendo a uma imposição geral dos novos tempos, idealizando um desejo de integração e de comunhão com a Natureza, visto que Almada só se importa em ver de forma objetiva e natural a realidade com a qual contata a todo o momento. Dando vida a seus personagens, ele utiliza-se de sua sensibilidade observacional, realiza assim, um experimento, utilizando a idéia de Zola.

A fim de salientar esse movimento naturalista, e fazer um paralelo com os aspectos científicos na obra literária de Almada Negreiros, utilizando a argumentação de Zola para descrever, com a mais rigorosa exatidão, essas tendências científicas, poderemos afirmar que a ciência que informa e condiciona o enredo estava presente nos personagens e nos ensaios. Os autores lançaram mão de um conjunto de estratégias, mesmo que tais introduções rompessem com a coerência do texto, essas estratégias criaram situações estranhas, em que heróis e heroínas abriam espaço para reflexões estranhas àquele local, enquadrando-se nas conclusões científicas da época.¹⁵⁸

A ciência tem justamente o privilégio de nos ensinar aquilo que ignoramos e substituindo o sentimento pela razão e experiência, e mostrando-nos claramente o limite de nosso conhecimento atual. Mas, graças a uma maravilhosa compensação, na medida em que rebaixa assim, nosso orgulho a ciência aumenta nosso poder.¹⁵⁹

¹⁵⁸ B.Crego; E.L.Pereira; M.L.Carita; R.Correia, *Homenagem a Fernando Pessoa*, pp. 43 – 45.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

Segundo Zola, nessa época de destaque do século XIX, dada a popularidade que alcançara entre os letrados, os romancistas não mais se concentravam em observar, documentavam de modo sistemático lendo tratados de Ciências Naturais. Portanto, Almada manifesta-se filosoficamente, na descrença da possibilidade, de pela razão, compreender-se o mundo.

Nos escritos de Almada encontramos fragmentos de uma filosofia poética, que poderia ser também uma poesia filosófica, ou uma poesia que tem um dos seus níveis de significação pertinência ou conseqüências filosóficas. A leitura filosófica desses poemas é uma marca da sua complexidade, não o refúgio ou a sede do seu sentimento.

Segundo Fernando Pessoa, em Caeiro, sua obra representa uma reconstrução integral do paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos que viveram nele e por isso não pensaram, ou puderam fazer, relação com a geração de Orfeu, fazendo uso desse mesmo aspecto.¹⁶⁰

A obra, porém, e o seu paganismo não foi nem pensado nem até sentidos: foram vividos com o que quer que seja que é em nós mais profundo que o sentimento ou a razão.¹⁶¹

Almada propôs uma forma de a humanidade ficar em paz com suas emoções. Aceitar a vida e as coisas como elas são, tendo sempre a consciência que vivemos em um mundo dual, onde o positivo, o negativo, a vida, a morte, a alegria, a tristeza coexistem e como tal devem ser aceitos e respeitados. Quando

¹⁶⁰ F.Pessoa, *Páginas Íntimas e Auto-Interpretação*, p. 330.

¹⁶¹ F.Pessoa, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 11.

muito podemos aprender com as nossas limitações, e então, o remédio para a humanidade é a aceitação dos fatos imutáveis. Ao aceitar, temos a consciência da natureza e que fizemos parte da mesma. Assim Almada escreveu :

Há tanta diferença entre o riso e alegria, como entre a alegria e a tristeza. De uma maneira geral a diferença está em que o que é alegre não faz rir, nem entristece: faz bem! Por mais espontânea que pareça a alegria é sempre uma claridade que surge em compensação do tempo injusto. Os dias terríveis são afinal as vésperas dos dias admiráveis. Mas também é certo que acabada a festa volta de novo cada um a sua casa.¹⁶²

Vemos Almada em contato como natural, utilizando sua escrita em tempo verbal presente, vivendo sempre o hoje, e o uso de verbos de contemplação, aceitando as coisas imutáveis e refletindo sobre as mutáveis. Sua obra foi precedida de teorizações estéticas.

A Arte, de um lado, competia num nível funcional com as ciências, por outro lado forçou-a o seu prestígio funcionalizado nos países agora industrializados a uma nova imagem tecnológica da realidade.

Segundo as idéias de Zola, o experimentador é aquele que em virtude de uma interpretação, mais ou menos provável, mas antecipada dos fenômenos observados, institui a experiência de maneira que na ordem lógica das provisões, ela forneça um resultado que sirva de controle da hipótese ou idéia preconcebida.

¹⁶² A.Negreiros, *Alegria e Tristeza*, p. 705.

E que a partir do momento que o resultado se manifesta, o experimentador encontra-se em face de uma verdadeira observação, que ele provocou e que com toda a observação, deve ser constatada sem a idéia preconcebida, que deve desaparecer, ou transformar-se em observador; e é apenas quando ele tiver constatado os resultados da experiência, que o intelecto reaparecerá para raciocinar, comparar e julgar se a hipótese experimental se verifica ou se afirma por estes mesmos resultados. Concluindo, segundo Zola, é necessário trabalhar com os caracteres, as paixões, os fatos humanos e sociais, como o químico e o físico trabalham com os corpos brutos, como o fisiólogo trabalha com os corpos vivos.¹⁶³

O determinismo domina tudo. É a investigação científica, é o raciocínio experimental e combate, uma por uma, as hipóteses dos idealistas e substitui os romances de pura imaginação pelos romances de observação e experimentação.¹⁶⁴

Segundo Zola, o meio social é um produto variável dos seres vivos, e estes são submetidos as leis físicas e químicas que regem tanto os corpos vivos quanto os brutos.¹⁶⁵

Podemos ver que é possível então agir sobre o meio social, se agirmos sobre os fenômenos que tivermos dominado no homem. Isto é o constituinte do

¹⁶³ É. Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, pp. 41- 43.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 41 – 43.

romance experimental: possuir o mecanismo dos fenômenos do homem, mostrar a engrenagem das manifestações intelectuais e sensuais.

CAPÍTULO 4

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo desse estudo, discutimos as relações entre a ciência e a literatura, considerando as possibilidades de interface entre as duas áreas do conhecimento. Assim, fizemos um breve histórico sobre o encontro da ciência e da literatura ao longo do tempo. No segundo capítulo, fizemos um apanhado do momento histórico e global, dentro disso um recorte da época em que viveu Almada Negreiros, no Modernismo, um período em que a arte se fragmentou em várias tendências simultâneas, as chamadas Vanguardas. A Arte, no momento de explosão das inúmeras Vanguardas Modernistas espalhou-se pelo mundo.

Assim, também, se multiplicou Almada, que junto a Geração de Orfeu se empenhou em apresentar as Vanguardas Modernistas em Portugal. Sua multiplicação simbólica em várias facetas, pintura, poesia, teatro, dança, ensaio, romance, conto, novelas, manifestos, tapeçaria, dentre outras, que lhe permitiu procurar pensar sobre si e sobre o mundo no momento de desconforto, ou insegurança, que o levou as suas viagens por outros países a procura de novos rumos. Almada, segundo nossa análise possuía uma personalidade investigativa, percorrendo várias hipóteses, a fim de justificar sua multiplicidade, que foi uma grande aliada no seu convívio com a sociedade da época. Almada tecia críticas e não se adaptava a essa sociedade, como também os outros de Orfeu. Pareceu-nos essa uma característica própria da Geração de Orfeu. Fernando Pessoa junto com Sá-Carneiro, foram os seus mais completos aliados nessa inquietude diante

do Portugal politicamente inseguro, sem apostas novas para o futuro, onde questionavam-se certezas do passado em conflito com as descobertas do presente. Concluimos que a obra de Almada, em sua multiplicidade, é o reflexo do Modernismo, haja vista, a velocidade dos acontecimentos impossibilitarem a um ó ser vivenciar várias experiências de uma só vez.

No terceiro capítulo, optamos por discutir acerca do Naturalismo, pois Almada preocupava-se com a “busca do real”, em retratar a sociedade tal qual ela é. Era favorável à idéia de que a vida e as ações dos homens são determinadas pela ciência como aparece no *Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, de Émile Zola. A emoção cede lugar à razão. Assim, a observação e a experimentação levaram aos princípios do determinismo científico na literatura de Almada, dando uma justificação e explicação aos comportamentos sociais. Consideramos também a influência do Positivismo sobre a obra de Almada Negreiros, no sentido de que a sociedade só poderia se modificar com a ascensão do pensamento e da reflexão. Almada propôs uma forma de humanidade de ficar em paz com suas emoções, aceitar a vida e as coisas como elas são, tendo sempre a consciência de que vivemos em um mundo dual, de ambíguos que coexistem. Dessa forma, podemos aprender com nossas limitações e aceitarmos os fatos imutáveis, tendo consciência de que fazemos parte da natureza.

BIBLIOGRAFIA

- Abdala Junior, Benjamim. Paschoalin, Maria Aparecida. *História Social da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.
- Alfonso-Goldfarb, Ana Maria. *O que é História da Ciência*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Alfonso-Goldfarb, Ana Maria; Beltran, Maria Helena Roxo, (orgs). *Escrevendo a História da Ciência : tendências, propostas e discussões Historiográficas*. São Paulo: Editora da PUC, 2004.
- Aires, Eleonora Romano. *A Vanguarda de Almada Negreiros*. São Paulo: Torres Pereira e Machado Editores, 1998.
- Aristóteles, *Metafísica*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2006.
- _____. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006
- _____. *D L'âme*. Trad. de Jules Barthélemy Saint-Hilaire. Paris: J.Vrin, 1934.
- Asúa, Miguel. *Ciência y literatura: un relato histórico*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.
- Baptista, Ana Maria Haddad. *História da Ciência e Literatura: possibilidades de uma interface*. Circumscribere, São Paulo, v.1, 2006. Disponível em <[http://www.circumscribere.incubadora.fapesp.br/./2006-volume-1/articles/0009Ana%20Haddad\(format\).pdf](http://www.circumscribere.incubadora.fapesp.br/./2006-volume-1/articles/0009Ana%20Haddad(format).pdf)> (Acessado em 28/07/2007)
- Baptista, Ana Maria Haddad. *Tempo Memória*. São Paulo: Arké, 2007.
- Barnes, Jonhatan. Poetics, in *The Complete Works of Aristotle*. Tradução de I. Bywater. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Barreira, Cecília. *Almada Negreiros e a Revista Portuguesa*. Triplov, Lisboa. Disponível em <http://www.triplov.com/cecilia_barreira/almada/index.htm> (Acessado em 19/08/2007)
- Bohr, Neils. The Unity of Human Knowledge, in *Essay 1958 – 1962 on Atomic Physics and Human Knowledge*, Londres: Interscience Publishers, 1963.
- Bompianni, Valerie. Orpheu in *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et tous les pays*. Paris: Triumph, 2001

- Bronowski, Jacob. *O Olho Visionário*. Trad. de S. Bath. Brasília: UNB, 1998.
- Calvino, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Trad. I. Barroso, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Campiti, Adriana Girão. *Almada Negreiros: um antropófago sem o saber*. Disponível em <http://calvados.c3sl.ufpr.br/osj2/index.php/letras/article/view/PDF%20interstitial/2840/2322> (Acessado em 16/10/2007)
- Candeias, Ana Filipa. *José de Almada Negreiros*. Fundação Calouste Gulbenkian, 2005. Disponível em <http://camjap.gulbenkian.pt> (Acessado em 16/10/2007)
- Catroga, Fernando Almeida. Os inícios do Positivismo em Portugal. in *Revista de História das Idéias*, vol.1 Coimbra 1977
- _____. *O Republicanismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2000.
- Cegalla, Domingos Paschoal. *Termos Literários*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.
- Chauí, Marilena. *Introdução à História da Filosofia. Dos Pré-Socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2009.
- Crego, B.; Pereira, E.L.; Carita, M. L.; Correia, M. (orgs) Homenagem a Fernando Pessoa, in *Encontro de Língua e Cultura Portuguesa*. Lisboa, Colibri, 1996.
- Colombini, Duílio. *Almada Negreiros*. São Paulo, Edusp. 1978.
- Comte, Auguste. *Cours de Philosophie Positive*. Paris, Rouen Frères, 1900.
- Cornford, Francis MacDonald. *Plato's Cosmology*. Indianápolis: Hackett, 1997.
- D'Alge, Carlos. *A Experiência Futurista e a Geração de "Orfeu"*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.
- Delleuze, Gilles; Guattari, Félix. *O que é Filosofia*. Trad. de B. Prado e A. A. Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- Delleuze, Gilles. *Proust e os Signos*. Trad. A. C. Piquet e R. Machado, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. *Crítica e Clínica*. Trad. P.P. Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

- Detienne, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- Dixon, Peter. *Rhetoric*. Londres: Methuen, 1971.
- Eco, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. Trad. de H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Ferreira, Antonio Gomes. *Os Estudos Clássicos-Humanistas Versus os Estudos Científicos*. Disponível em <http://www.sbhe.org.br> (acessado em 20/06/09)
- França, José A., Almada Negreiros, Letras e Artes. in *Almada Negreiros, Obra Completa*, Volume Único. Bueno, Alexei (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. *José e os Outros. Almada e Pessoa*. Lisboa: Editorial Presença, 2006.
- Garay, René P. *Almada Negreiros, La Creatividad Infinita*. The City University of Nova York, 1999. Disponível em <http://www.sincronia.cucsh.udg.mx/negreiro.htm> (Acessado em 18/8/2007)
- Gombrich, Ernst H. *A história da arte*. p. 23, São Paulo: LTC, 2000
- Gonçalves, Nuno da Silva. *Colégio de Campolide*. Disponível em <http://companhia-jesus.pt>. (acessado em 12/06/2009)
- Gonçalves, Raquel. *Símbolos Geométricos e Algébricos na Arte: Almada e Lima de Freitas*. Discursos e Práticas Alquímicas, vol. 11. Lisboa: Hugin editores, 2003. Disponível em http://triplov.com/coloquio_02/raquel_goncalves/htm (Acessado em 21/8/2007)
- Heisenberg, Werner. *Física e Filosofia*. Trad. J. L. Ferreira. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1995.
- Holanda, Francisco. *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983
- Jeffares, Alexander Norman. *Language, literature and science: an inaugural Lecture*. Londres: Leeds University Press, 1959.
- Jordanova, Ludmilla (ed.). *Languages of Nature: Critical Essays on Science and Literature*. Londres: Free Association, 1986.
- Kuhn, T. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- Landsberg, Herrad von. *Hortus Deliciarum*, disponível em <http://www.plosin.com> (acessado em 06/08/2009)

- Lepenies, Wolf. *As Três Culturas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- Lightman, Alan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Lourenço, Eduardo. *Fernando Pessoa no seu tempo*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1988.
- _____. *Pessoa Revisitado*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1986.
- Mariás, Julián. *História de la Filosofía*. - 22ª ed.- Madrid, Editorial Revista de Occidente, 1970.
- Lourenço, Eduardo. *Fernando Pessoa em seu Tempo*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.
- Martins, Roberto de Andrade. *O universo: teorias sobre sua origem e evolução* São Paulo: Moderna, 1994.
- Marrou, Henri Iréneé. *História da Educação na Antiguidade*. São Paulo: Heder-Universidade de São Paulo, 1971.
- Meyerhoff, Hans. *O Tempo na Literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- Moisés, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. *As estéticas literárias em Portugal – Século XX*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- _____. *Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *Presença da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Bertrand, 1990
- Nascimento, Carlos Arthur do. *O que é Filosofia Medieval?*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- Negreiros, Almada. *Almada - Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei (org) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. *O Livro*, in *Almada - Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei (org) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. *Ver a personalidade de Homero – I*, in *Almada - Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. *Ver a personalidade de Homero*, in *Almada - Obra Completa, Volume*

Único. Bueno, Alexei (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____.Ver, in *Almada - Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____.Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX, in *Almada Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____.Arte e Política, in *Almada - Obra Completa, Volume Único*. Bueno,Alexei (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. Itinerário sobre o joelho, in *Almada - Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei. (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. Alegria e Tristeza, in *Almada - Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei. (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____.1ª Conferência Futurista – Ultimatum Futurista, in *Almada – Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei. (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. Rosa dos Ventos, in *Almada - Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei. (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. Direção Única, in *Almada - Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei. (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____.Mito – Alegoria – Símbolo, in *Almada - Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei. (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____.Elogio da Ingenuidade, in *Almada - Obra Completa, Volume Único*. Bueno, Alexei. (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. *Retrato de Fernando Pessoa* (Restaurante Irmãos Unidos) - óleo 1954. Coleção Museu da Cidade, Lisboa. Disponível em: <http://media.photobucket.com> (acessado em 20/07/2009)

_____.*Paris, Abril de 1919*. Carta inédita publicada pelo Jor de 13 a 26 de abril de 2005. Paris,2005. Disponível em http://www.ipbl.pt/pls/diplb/web_autores/write_infcomp?xcode=2370943>(Acessado em 19/8/2007)

_____. Editor Literário. *Revista Contemporânea*. Lisboa: publicada entre maio de 1922 a outubro de 1926. Disponível em <http://www.hemerotecadiigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/contemporanea.htm>>(Acessado em 18/08/2007)

- _____. *A. Negreiros*, 1925. Disponível http://www.eccn.edu.pt/.../almada_negreiros.htm (acessado em 17/08/2009)
- Negreiros, Antonio Lobo de Almada. Disponível em <http://memória-africa.ua.pt> (acessado em 24/05/2009)
- Novaes, Adauto, (org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Nunes, Benedito. *O Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- Paz, Octavio. *El Arco y la Lira*. México, Fondo de Cultura Econômica, 1947.
- _____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião U. Leite. São Paulo, 2003.
- Pessoa, Fernando. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Páginas Íntimas e Auto-Interpretação*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Poesia Completa de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986
- _____. Álvaro de Campos. *Afinal melhor maneira de viajar é sentir*. Disponível em <http://arquivopessoa.net>. (acessado em 19/07/2009)
- Perrone-Moisés, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Platão. *O Banquete*. Tradução de Albertino Pinheiro. Bauru: Edipro, 1996
- _____. *Diálogos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2001.
- _____. *A República*. Tradução de Albertino Pinheiro. Bauru: Edipro, 2002.
- _____. *Timeu*. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget. 2003.
- Platón. *Íon – Timeu – Gorgias – Critias*. Trad de Carmen Lessining. Paris: J.Vrin, 1996.
- Platone. *Dialoghi di Platone*. Trad. de Francesco Acri. Napoli: Domenico Morano Librajo, 1886.
- Pound, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. de José Paulo Paes e Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2006.

- Rêgo, Manuela. *Almada – o escritor, o ilustrador*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993.
- Rossi, Paolo. *A Ciência e a Filosofia dos Modernos*. Trad. de Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp. 1992.
- _____. *O Nascimento da Ciência Moderna na Europa*. Trad. de Antonio Angonese. São Paulo: Edusc, 2001.
- Saramago, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Silva, Carlos H. *As Artes e as Confluências Interculturais, ou, destarte, a diferença de jeito civilizacional*. Lisboa: Multinova, 1979.
- Snow, Charles Percy. *The Two Cultures*. London: Cambridge University Press, 1993.
- Tengarrinha, José.(org) *História de Portugal*. São Paulo:Edusc, 2000.
- Tocqueville, A. *O Antigo Regime e a Revolução*. Lisboa: Fragmentos, 1989.
- Weininger, Stephan J. Introduction, in Amrine, Frederick (ed.) *Literature and science as modes of expression*. Boston: Martin Mueller, 1989.
- Zola, Émile. *Le Naturalisme au Théâtre*. Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle Ed., 1895. Disponível em ftp://ftp.bnf.fr/020/N0204392_PDF_1_-1DM.pdf. (Acessado em 20/05/2009)
- _____. *Le Roman Experimental*. Paris, G. Charpentier, 1881. Disponível em ftp://ftp.bnf.fr/011/N0113130_PDF_1_-1DM.pdf (acessado em 20/05/2009)
- _____. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Introdução e Trad. I. Caroni e C. Berrettini. São Paulo, Perspectiva, 1982.