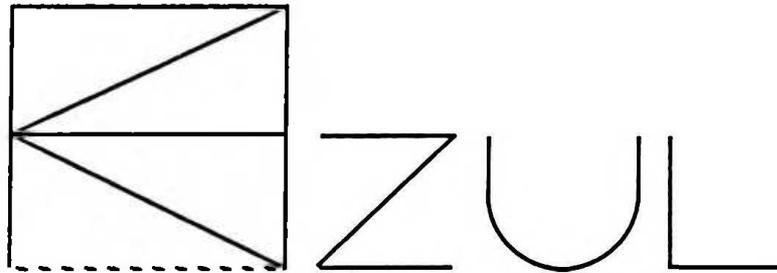


ELEONORA ROMANO AIRES

O FUTURISMO DIRIGIDO DE ALMADA NEGREIROS



Dissertação de Mestrado apresentada à Disciplina de Literatura Portuguesa - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Duílio Colombini

E R R A T A

p. 41 - 4ª linha: sentimento de alheamento e não sentido de alheamento

p. 72 - 20ª linha : representa a "Razão Pura" e não representa Razão Pura

Aos meus antepassados.

Aos meus descendentes...

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Humberto Baptistelli Filho, por ter despertado em mim a Poesia.

À Prof.^a Bradamante Polimeno, que acendeu em mim a chama de amor à Literatura Portuguesa.

Ao Vicente Silva, por ter apontado o caminho...

A Raquel B. Gianella, que comprovou a passagem...

À Associação Palas Athena, que me ensinou a reconhecê-la.

Ao Prof. Hêndricas Nadólkis, pela valorosa atenção.

Ao meu orientador, a todos os professores da Universidade de São Paulo e colegas de estudo, pelo convívio e amizade.

A Gilda Pasqua, pelo incentivo e amizade de todas as horas.

Aos meus familiares, pelo constante carinho e compreensão.

Ao Carlos Alberto Romano, irmão de alma e de sangue, que desenhou os gráficos deste trabalho.

ÍNDICE

I -	Introdução	5
II -	Marinetti e Almada: Duas Visões Futuristas	13
III -	A Discussão Dialética entre Consciente e Inconsciente	22
1 -	A Psique e suas Personagens	22
2 -	As Personagens e o Espaço-Tempo	39
3 -	O Conflito	51
3.1 -	Apresentação	51
3.2 -	Construção da Ação	52
3.3 -	Redução da Ação	60
IV -	Conclusão	79
	Bibliografia	89

I - INTRODUÇÃO

O Futurismo italiano, um dos mais efusivos movimentos de vanguarda europeu, caracterizou-se, sobretudo, pela veemência e rebeldia expressas em seus inúmeros manifestos e em suas escassas obras.

Propunha um total rompimento com o passado, afirmando que a mitologia e os ideais românticos estavam ultrapassados e que somente o moderno deveria ser levado em conta. Cantava o ódio (aos professores, acadêmicos passadistas e ao burguês), a guerra (*sola igiene del mondo*), a agressividade, a força, a liberdade, a coragem, o otimismo. Esse *suposto* otimismo apoiava-se na capacidade engenhosa, inventiva do ser humano, *criador* de verdadeiras maravilhas técnicas. A explosiva adoração à máquina, conforme bem observou Paolo Angeleri, configurava *uma atitude oscilante, contraditória, que, justamente, há de se encontrar no cerne do Futurismo: por um lado, confiança no produto burguês em sua formação irrompente; por outro, rebelião aos esquemas desta mesma construção burguesa.* (1)

Não é difícil perceber, dessa forma, que o deslumbramento tecnológico e a rebeldia denunciavam o estado febril e agonizante da cultura finissecular. Buscando encontrar uma maneira de satisfazer suas requintadas aspirações, o homem operou autênticos milagres inventivos; tanto se empenhou na sua inventividade que acabou por mitificar a técnica, o progresso, subjugando-se à sua própria invenção, uma vez que se tornou escravo do conforto por ela proporcionado. Quando deu por si, havia matado Deus e, contrapondo-se à sua fome material de comodidade e orgulho intelectual saciados, seu espírito desvairado, raquítico, bradou por guerra. Mas que instrumentos bélicos e que

(1) Paolo Angeleri, *apud* Aurora Fornoni Bernardini, *O Futurismo Italiano*. São Paulo, Perspectiva, 1980, p.17

comodidades poderiam saciar e calar a ânsia de absoluto? E o homem prosseguiu, inconsciente, numa falsa alegria, venerando sua técnica, como um *criador* poderoso que altiva e pretensiosamente desejava ocupar o trono empoeirado onde um dia Deus se havia sentado.

O homem é um ser valorador por excelência e não consegue viver bem sem valores; quando percebe que eles estão em crise, é como se lhe faltasse o ar, e o desespero se apodera dele porque está dividido, incompleto, infeliz. A debilitação de espírito, que imperava por toda a Europa no início do século XX, era propícia para conduzir a maioria das pessoas ao fanatismo, posto que estavam desorientadas, e qualquer voz que se fizesse mais forte, seria seguida instintivamente. Foi dessa maneira que os futuristas descambaram no fascismo. Aproveitando-se desse mesmo estado de espírito e de uma séria crise econômica, mais tarde, Hitler (e mais seis colegas), num pequeno bar alemão, iniciou um movimento que revolucionaria não só aquela nação, mas também todo o mundo.

Os homens do início do século procuravam um ponto de apoio - não importava qual. Desconheciam o de que realmente necessitavam, entregando-se a qualquer possibilidade. Percebendo a inutilidade de seu passado e, inconscientemente, de seu presente, fugiram desesperados para o futuro, apoiando-se, ainda que não o admitindo, num mito: o da modernidade. Cantavam as máquinas, a velocidade, com ares de autênticos super-homens quando, na verdade, eram vassalos, de uma nova e falsa divindade por eles entronizada.

Podemos classificar o movimento futurista como uma irrupção do inconsciente coletivo, que, apesar do imenso furor de sua energia, pereceu, pelo fato de a ter liberado irracionalmente, sem canalizá-la para sentido algum. Na tentativa de destruir as origens, o passado, sucumbiram porque não havia mais raízes, nem seiva para alimentá-los. Queriam mudar a vida, mudar tudo,

esquecendo-se de que, para mudar a coletividade, é necessário, também, que cada ser humano se auto-eduque, é necessário que seja capaz de **desobstruir** seus ouvidos para poder escutar suas vozes interiores.

Em Almada Negreiros encontramos a conscientização que faltava aos futuristas. Observando o futurismo **coletivo**, propõe um futurismo **individual**: **A humanidade nasce inteira de vida mas informe. Cada qual há de conquistar a Forma com seus próprios poderes pessoais (...)** Mas há quem confunda a humanidade com as multidões. As multidões parecem-lhe a humanidade inteira. E poucos são os que saibam ver a humanidade através dos infinitos exemplos dos casos pessoais (...). **É nas multidões que estão os únicos seres deste mundo que não cumprem o seu próprio destino.** (2) Ele ouviu a voz espiritual daquela multidão, estrangulada nas suas esfuziantes manifestações e, sensibilizado, resolveu viver sua arte como um verdadeiro apostolado, revelando-se com ela a esses homens, incitando-os para que o imitassem, no sentido de cada qual olhar para dentro de si mesmo sem seguir a multidão, e sim a voz interior: **É puramente material o coletivo, o comum, e o familiar. É puramente espiritual o universal e o individual.** (3) Olhando cada qual para dentro de si mesmo, saberia distribuir sua energia com equidade aos diversos canais que performam a totalidade humana: o físico, o intelectual, o espiritual; saberia ser justo para consigo mesmo e para com toda a humanidade. Esse sentimento de plenitude tornaria o homem anárquico e desesperado do século XX um autêntico Super-Homem, ou melhor, um Homem-Total, consciente, equilibrado.

Como é que um homem pode olhar para dentro de si mesmo? - Mergulhando no seu inconsciente, mas mantendo sempre acesa a chama da

(2) José S. de Almada Negreiros, *Ensaio*, Lisboa, Estampa, 1971, p.70

(3) *Idem. ibidem*, p.76

consciência para iluminar as profundezas desse mundo obscuro e, assim, poder assimilar a evolução dos conteúdos que o habitam. Os conteúdos inconscientes se apresentam como símbolos, nos sonhos e nas fantasias do ser humano, e somente produzirão efeito positivo se forem devidamente apreendidos. (4)

Em *K4 o Quadrado Azul*, é possível observar esse processo, esse diálogo entre consciente e inconsciente, razão pela qual o analisaremos como um sonho, como uma fantasia do eu-narrador e, pelo mesmo motivo, recorreremos à psicologia de Jung, submetendo tal fantasia a um processo de indagação consciente, em busca de seu sentido profundo, o arquétipo que a motivou. Explicaremos sucintamente as bases de sua psicologia (após termos feito um rápido paralelo entre as idéias futuristas de Marinetti e as de Almada), para depois confrontá-las com determinados momentos da obra estudada, a fim de demonstrar nossa proposição. Não se deverá supor, com isso, que utilizaremos o texto como pretexto para ilustrar um ponto de vista exterior a ele; muito pelo contrário, a imersão nele é que nos capacitou o entendimento que agora pretendemos demonstrar.

Para analisar os sonhos de seus pacientes, Jung desenvolvia dois processos metodológicos: em primeiro lugar, auxiliado, evidentemente, pelo paciente, construía e ampliava esse sonho, observando os mínimos detalhes, ao mesmo tempo em que os ordenava para satisfazer às exigências da consciência inquisidora - Método Construtivo; feito isso, passava à redução do sonho aos seus elementos simbólicos (método contrário ao anterior). Tais elementos

(4) Jung entende por fantasia duas coisas distintas: a) fantasma (complexo de representações sem correspondência exteriormente real), fluência da atividade criadora do espírito, combinação de elementos psíquicos carregados de energia; b) atividade criadora: "na medida em que se possa impor uma direção voluntária à energia psíquica, é possível produzir, total, ou pelo menos, parcialmente, a fantasia consciente e voluntária." (Tipos Psicológicos, p.499) A fantasia, então, poderá ser, como veremos mais adiante, passiva ou ativa. Por sonho, Jung entende fantasia passiva porque escapa ao controle da consciência. (p.501)

simbólicos, vistos sob um prisma coletivo (5), universal, vão determinar o arquétipo gerador de fantasia e a resolução do mistério daquele que a concebeu - Método Redutivo. (6)

Procuraremos enfocar o texto, orientados por esses dois processos, da seguinte maneira: basear-nos-emos unicamente no texto (sonho), analisando e interpretando os conteúdos e a essência de seus fragmentos, numa objetividade dupla, posto que, segundo a orientação do Prof. Massaud Moisés, ***o campo da análise literária é o texto e apenas o texto (...)*** ***Em suma: o texto é o ponto de partida e o ponto de chegada da análise literária.*** (7)

Podem-se notar na fantasia do eu-narrador vários elementos inspirados pelo Futurismo italiano, reinterpretados por sua autoridade pessoal. Daremos ênfase, em nosso trabalho, aos elementos Guerra e Velocidade. Guerra que, como veremos, constituirá a discussão dialética entre consciente e inconsciente, bem como a luta do homem com sua própria sombra. A velocidade será o movimento provocado por esse conflito, a força gerada pelas diversas polaridades do ser, a própria vida.

(5) Aqui, o vocábulo "coletivo" não tem o sentido de relativo à massa; significa universal, arquétipo e individual, ao mesmo tempo.

(6) "Uso as expressões 'construtivo' e 'sintético' para designar um método oposto ao redutivo. O método construtivo diz respeito à elaboração e atividade dos produtos inconscientes (sonho, fantasias, etc.) Parte desses produtos como de uma expressão simbólica que representa a apreensão antecipada de uma parcela do processo psicológico. (...) O método construtivo não se ocupa da interpretação das fontes ou materiais originais do produto inconsciente, procurando, outrossim, reduzir o produto simbólico a uma expressão genérica e compreensível (...) o inconsciente só é capaz de criar expressões simbólicas; o método construtivo dedica-se a esclarecer o sentido simbólico expressado, de modo que se obtenha uma indicação retificadora da orientação consciente, assim outorgando ao sujeito aquela unidade com o inconsciente que é imprescindível para a sua atividade."

"O método redutivo trata o produto inconsciente no sentido de uma redução aos seus elementos, aos processos fundamentais (...) O efeito da redução é de resolução, no que se refere ao significado do produto inconsciente, uma vez que o reduz às suas prévias fases históricas ou o integra de novo no processo elementar de onde surgiu." (Tipos Psicológicos, pp. 490/491 e 533)

(7) Massaud Moisés - Guia Prático de Análise Literária, 4ª ed., São Paulo, Cultrix, 1974, p.25

Escolhemos *K4 o Quadrado Azul*, que faz parte da obra Contos e Novelas, não por possuir tal texto maior número de características futuristas e por isso serem aí bem mais evidentes enquanto tais, mas pelo fato de o Futurismo ter sido transfigurado pelo autor a serviço de sua cosmovisão.

Na medida em que, no Futurismo, há toda uma concepção antropológica, parece-nos que sua *reinterpretação* por Almada deixa claros os valores fundamentais que sua obra preconiza ou defende. Ao passo que Nome de Guerra, enquanto *romance de aprendizagem* e beirando a didatismo, apresenta explícitos os valores que defende, nos Contos e Novelas, máxime em *K4 o Quadrado Azul*, tais valores se encontram mais artisticamente transfigurados, a justificar uma *leitura* desveladora, do tipo que pretendemos empreender.

Apesar de termos seguido as diretrizes do texto, nosso procedimento crítico encontra afinidade com aquele de Guillermo de Torre. Ele afirma que literatura nunca será uma ciência: é pessoal por excelência e, portanto, o crítico deverá senti-la efusivamente e transmitir ao leitor seu entusiasmo, recriando e vivificando, assim, a obra de arte. A esse posicionamento ele denomina *crítica poética*. *La crítica afirmativa y constructora, la crítica impulsada por el entusiasmo (...) Para mí, en suma, la crítica de la nueva literatura equivalía entonces a descubrimientos, se identificaba con la creación. De ahí el apelativo de crítica poética (...)* (8)

Com esse posicionamento, acreditamos justificar a sintonia com o autor da obra estudada. Ele queria que ela fosse sentida, vivida; ele a queria ativa,

(8) Guillermo de Torre, História de Las Literaturas de Vanguardia, Madrid, Ed. Guadarrama, 1971, p.70

constante. Se a estudarmos com distância e frieza, certamente pecaremos na análise, que poderá ser, segundo os preceitos de Almada Negreiros, superficial, incompleta, ou melhor, obra de *inteligência-saloia*. Essa afirmação não significa que a pretendemos o oposto: completa, profunda ou única, mas tão somente um meio pelo qual se dê a vislumbrar a profundidade do texto.

Não devemos nos esquecer de que se trata de um discurso mito-poético de difícil acesso, uma vez que ***o mito escapa a qualquer conhecimento científico porque é uma espécie de objeto fantasma que, logo que está para concretizar-se numa determinada hipótese, remete implicitamente a cognoscibilidade de sua essência para uma hipóstase precedente e hoje inacessível, perdida.*** (9) (10)

Não podemos analisar o texto como se fosse uma prosa tradicional, já que é permeada de poesia, de símbolos; nem tudo pode ser explicado ou demonstrado racionalmente, pois Almada vai muito além da linguagem. ***As palavras transformam o infinito em finito, os símbolos conduzem o espírito à esfera do ser infinito*** (11)

Um discurso que se propõe dizer com rigor a essência do que

(9) Furio Jesi, *O mito*, trad. portuguesa, Lisboa, Presença, 1977, p.54

(10) Segundo Jung, os conteúdos do inconsciente coletivo são arcaicos, arquetípicos. O conceito de "arquetipo" só pode ser aplicado às representações coletivas, uma vez que designa conteúdos psíquicos ainda não submetidos a uma elaboração consciente. "Su manifestación inmediata, en cambio, tal como se produce en los sueños y visiones, es mucho más individual, incomprendible o ingenua que, por ejemplo, en el mito. El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge." - Arquetipos e Inconsciente colectivo p.11

"O inconsciente apresenta a estrutura de uma mitologia privada. Pode-se ir mais longe ainda e afirmar não somente que o inconsciente é mitológico, mas também que alguns de seus conteúdos estão carregados de valores cósmicos; em outros termos, que eles refletem as modalidades, os processos e os destinos da vida e da matéria vivente. Pode-se mesmo dizer que o único contato do homem moderno com a sacralidade cósmica é efetuado pelo inconsciente, quer se trate de seus sonhos e de sua vida imaginária, quer das criações que surgem do inconsciente (...) - Ernesto Grassi, *Arte e Mito* (p.73, nota 1)

(11) Banchofen, *apud* Furio Jesi, *op. cit.* p.68

é indizível, não pode cumprir-se a rigor. Se ele se fizer como um discurso rigoroso, ele deverá para isso falsificar a apresentação de seu objeto, ele deverá, para ser rigoroso, ser também falso. (12)

Lembremo-nos das palavras do próprio Almada no frontispício 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. (13)***

(12) Hesíodo, Teogonia (Estudo e Tradução de Jaa Torrano) São Paulo, Massao Ohno - Roswitha Kempf Editores, 1981, p.11

(13) Almada Negreiros, Nome de Guerra, 2ª ed., Lisboa, Ática |1956| p.6

II - MARINETTI E ALMADA: DUAS VISÕES FUTURISTAS

Almada lembrava encantado que um jovem escritor o contestara um dia, nesses termos: "mas quem é esse futurista que só fala dos gregos e do passado? "E nem tentava justificar-se (seria inútil, num criador, para quem COMEÇAR é chegar depois.) Ernesto de Souza, in Colóquio nº 60

A autoridade artística e pessoal de Almada Negreiros surpreende e encanta, bem como a sua invergável coerência frente à Vanguarda europeia, pantanoso vale de incertezas e contradições. Denominava-se *Poeta Futurista e Tudo*, talvez pelo fato de não dirigir seus olhos, *holofotes que policiavam o infinito*, 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.

Declarando que *estamos milênios atrasados de nós mesmos*, talvez quisesse significar que o homem não é apenas um produto de sua época, mas de todas as épocas e que, por esse motivo, guarda dentro de si toda uma eternidade já passada, como também a fantástica virtualidade de uma eternidade futura. Tal perspectiva provocava nele grande amor e respeito aos antigos mitos e símbolos, pelo fato de encerrarem uma profunda sabedoria e *perpetuarem o fato verdadeiro, pois a simples memória do "acontecido" não é perpétua.* (1) já que *o novo existe e pode mesmo dizer-se que é precisamente tudo o que há de mais antigo* (2). Dessa forma, Almada interpretava arqueticamente o mito da modernidade cantada pelos futuristas, que desejavam incendiar todas as bibliotecas e museus,

(1) José S. de Almada Negreiros, *Mito Alegoria e Símbolo*, p.7

(2) Eugenio Delacroix, *apud Almada Negreiros, op. cit.* p.7

destruindo, assim, *o culto ao passado, a obsessão do antigo, o pedantismo e o formalismo acadêmicos.* (3) Para dar maior ênfase a essa idéia, exclamavam: *Largo ai giovani, "non vogliamo più saperne del passato, noi giovani e forti futuristi!... quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino come manoscritti inutili (...)"* (4)

Como vemos, restringiram seu movimento explosivo e rebelde a um limitado efêmero *futuro* fadado a *passar* e dissolver-se, já que não havia uma base sólida e profunda que o pudesse sustentar. Dessa forma, não possuíam horizontes, nem se preocupavam com que sua doutrina produzisse frutos, mas que apenas incitasse um repentino, violento e irascível instinto, próprio de um animal ferido e acorrentado que quer romper as correntes para *morder* o mundo. *Mordere mordere mordere dentro dentro dentro coi denti denti denti stridenti denti - lampi, dentoni rossi, dentacci gialli sbranare schiantare stritolare fame fame bile bava bevuta risputata ribevuta.* (5)

Num de seus manifestos, Marinetti afirmava que todo bom futurista deveria ser descortês pelo menos vinte vezes por dia. Essa falta de cortesia, na maior parte das vezes, era extravasada sob a forma de socos, bofetões e pontapés. *Poichè fu spunto a suon di pugni e di schiaffi che noi lottammo nei teatri delle grandi città italiane (...)*

Gli agenti di polizia invasero la scena ed io fui arrestato, ma rilasciato poco dopo (...)

A Torino, la terza serata futurista fu una battaglia grandiosa (...)

(3) Aurora Fornoni Bernardini, *O Futurismo Italiano*, São Paulo, Perspectiva, 1980, p.39

(4) Maurizio Calvesi, *Il Futurismo*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1970, p.74

(5) Marinetti, *Gli Indomabili, in Teoria e Invenzione Futurista*. 1ª ed., Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1968, p.862

(...) il Futurismo glorifica appunto la violenza e il coraggio (...)

(6)

Almada também cantava a violência, o ódio, a coragem; violência, para ele, era a força de uma férrea Vontade, era a máxima sinceridade de cada um para consigo mesmo: ***A violência é a sinceridade; a força é a convicção e a liberdade é de cada um! (...) A grande maioria dos humanos não consegue atingir a liberdade. A sua violência original não encontra nunca a própria força quanto mais a própria liberdade.*** (7) Seu ódio era dirigido à ignorância, à inconsciência das multidões, fator que impede o auto-conhecimento.

Coragem era a capacidade de o homem encarar-se, aceitar-se, numa heróica luta contra seu lado obscuro, instintivo, ou melhor, contra sua sombra, principalmente porque deveria estar convicto de que nessa luta poderia perecer.

À primeira vista, o termo ***violência original*** pode ocasionar interpretações errôneas. Essa violência original encontra-se no inconsciente e encerra a virtualidade de uma intensa energia que pode ser orientada tanto para o bem, como para o mal; podemos até denominá-la Violência primordial, ou o Caos Primordial, que deve transformar-se em ordem através do culto interno. Almada propunha essa ordenação, distanciando-se, também aqui, dos futuristas que amavam a anarquia e a desordem. Buscava, no primitivo, não o primata bruto, irracional, mas o indivíduo puro, natural, despido das inúmeras máscaras impostas pela sociedade. Para ele, o trabalho ordenador do caos, ou melhor, o culto interno, constitui a real essência da poesia. ***A posição do poeta é a de reaver-se consecutivamente. A sua ignorância é sua, a sua ingenuidade é sua, todas as condições em que foi gerado são suas, e após toda a experiência e conhecimento, a posição do poeta é***

(6) Marinetti, *Prime Battaglie Futuriste*, in *op.cit.*, p.203, 204, 209

(7) José de Almada Negreiros, *Ensaio*, Lisboa, Estampa, 1971, p.83

ainda a de reaver-se, reaver a sua ignorância, reaver sua ingenuidade, reaver todas as condições em que foi gerado.

Só assim, só por este autêntico egoísmo é que cada qual pode encontrar em si o poeta, isto é, aquele que perder para sempre todo o sentimento de imediato (...) (8)

Em Gli Indomabili, de Marinetti, que não é romance, nem poema simbólico, mas um livro *parolibero*, segundo ele próprio afirma, notamos também esse retorno ao caos *primitivo*, não primordial, onde a anarquia senhoreia, não permitindo a aproximação da ordem; *Disfrena* (in Gli Indomabili) *il suo gusto per le truculenze orgiastiche, per gli aspetti più ferocemente animale della vita humana.* (9)

Io allora, fingo una spaventosa nevrastenia; gli caccio il pugno sul naso, gridandogli: Non sai, imbecille, che posso farti morire? (...)

(...) gli tagliai la gamba destra, più che mai convinto che non c'era nessuna necessità di tagliargliela (...)

E via! chi può offendere la venerabile divinità del disordine primordiale pensando all'arte meschina umana dei giardini? (10)

Esse aspecto animal vai tomando forma e desenvolvendo-se no decorrer da mesma obra até transformar-se em acerbo sadismo e canibalismo. A tentativa de penetrar o inconsciente é impulsionada por um desejo rebelde que quer liberar forças irracionais e não propriamente por um anseio de elevação, de crescimento humano.

(8) *Idem. ibidem. p. 122*

(9) Luciano de Maria - Prefazione alla Teoria e Invenzione Futurista di Marinetti p.LIX

10) Marinetti, Gli Indomabili, *op.cit* págs.868,869 e 879.

Uma outra determinante futurista era o desprezo à mulher e ao amor:

Quando io dissi loro: "Disprezzate la donna!" tutti mi lanciarono impropri triviali, come altrettanti tenitori di postriboli, inviperiti da una retata poliziesca! Eppure, io non discuto già del valore animale della donna, ma dell'importanza sentimentale che le si attribuisce. (11)

A mulher transforma-se, então, em objeto, instrumento de luxúria, prazer e procriação.

Noi futuristi, barbari raffinatissimi, ma virilissimi (...) parliamo in nome della razza che esige maschi accesi e donne fecondate. La fecondità, per una razza come la nostra, è in caso di guerra, la sua difesa indispensabile (...) (12)

A figura feminina em Almada Negreiros não é apresentada como *fêmea*, mas como *princípio feminino da natureza*, como a própria força vital que tudo fecunda e movimenta. Não caracteriza apenas o instinto que busca a continuidade da vida, mas também uma faceta da personalidade masculina: a *anima* que, conforme veremos, apresenta dualidades. Por esse motivo, a vemos representada ora sob a forma de amante ingênua, evocadora da figura materna, ora como prostituta astuta e atraente. Podemos notar essa ambivalência nitidamente no romance *Nome de Guerra*: Judite desempenha diversos papéis: é prostituta, é mãe, é ingênua e às vezes é também perspicaz, apesar de sua "miopia". Não é mãe de Antunes apenas pelo fato de lhe ter cantado uma canção de ninar que durou cinco dias, mas principalmente por ter provocado nele um segundo e um terceiro nascimento para a realidade, porque fez com que ele liberasse o instinto; é ingênua porque, não tendo absolutamente consciência disso, fez com que ele se libertasse de suas máscaras, levando-o a um autoconhecimento.

(11) Marinetti, Prefazione a *Mafarka il Futurista*, *op. cit.*, p.216

(12) Marinetti, Prefazione, *op.cit.*, p.XXXII

Almada não repudia o amor, porque sabe que ele também é uma força da natureza. Valoriza-o sem, contudo, cair em sentimentalismo, sabe que o elemento masculino, para completar-se, necessita do elemento feminino.

Dito de forma (...) matemática: 1 (homem inspirado pela mulher) + 1 (mulher inspiradora do homem) = 1 (amor: relação entre duas grandezas binárias). Tal amor é o próprio caso pessoal, a fidelidade às próprias origens, pois a mulher constitui-se do próprio instinto, em nível existencial, que preside a destinação astral de cada homem, ao nível cósmico. (13) É através da mulher que o homem deve empreender sua luta íntima em busca da individualidade; a mulher é, assim, transformada em instrumento de guerra para Almada, em contraposição aos instrumentos da guerra futurista: bomba, metralhadora, baioneta, fuzil, faca, socos, bofetões, pontapés etc.

Marinetti cantava a velocidade técnica, sensibilizado com os aeroplanos, os trens, a maquinaria moderna. Para ele a velocidade era a ***síntese de todas as coragens em ação. Agressiva e guerreira (...) desprezo dos obstáculos, desejo do novo e do inexplorado, modernidade, higiene (...)***

Se rezar significa comunicar-se com a divindade, correr a grande velocidade é uma oração. Santidade da roda e dos trilhos. (14)

A velocidade de Almada era sua amante, a sua inteligência, a sua anima, a sua vida, a sua própria arte, mas aproxima-se da libido jungueana como energia gerada por polaridades opostas que dão movimento e ritmo à vida e ao Cosmos.

(13) Duílio Colombini, Almada Negreiros, São Paulo, Boletim nº 10, USP, 1978, p.110

(14) Aurora Fornoni Bernardini, O Futurismo Italiano. SP, Perspectiva, 1980, p. 213.

O conceito de energia para os futuristas restringia-se à força física e estava, desse modo, evidenciada nos músculos, na força bruta: **— Uff! - sospirava. Che muscoloni duri! Non ho mai trovato dei muscoli simili, in un addome! Tu non sai che i tuoi muscoli te li invidierebbe un rinoceronte!** (15)

Marinetti e os futuristas denominavam-se revolucionários, propunham uma guerra às tradições, à moral, à arte passadista, aos professores, ao clero, à burguesia etc. A guerra proposta, no entanto, não veiculava apenas o anseio de destruir uma moral decadente, mas também um outro, realmente beligerante. Podemos perceber esse fato se lembrarmos que a mulher deveria procriar para aumentar a raça, o que seria de extrema utilidade em caso de guerra. Percebemos, também, nos vários escritos de Marinetti, a presença contínua dos elementos **sangue, morte, putrefação, odor** etc.

Griiing! Scciaff! La roteante baioneta falcia. Schizzò via un brandello di carne folle, con un occhio sanguigno. Ma la lotta continuò nella sabbia sollevata, che impastava bene quel lievito umano di ferro - carne - sangue. (16)

Um fato que também comprova essa beligerância é a atuação dos futuristas na batalha de 1914. Nas praças públicas, organizaram as primeiras manifestações contra a Áustria, exigindo a guerra e bradando por ela. Foram os primeiros a entrar nos campos de batalha e muitos deles foram mortos ou feridos, dentre os quais o próprio Marinetti - ferido e condecorado duas vezes. (17)

(15) Marinetti, *Gli Indomabili*, *op.cit.* p. 867

(16) *Idem, ibidem*, p.859

(17) "Nel 1914, durante la battaglia della Marna e in piena neutralità italiana, i futuristi organizzano le prime dimostrazioni per l'intervento contro l'Austria e vengono imprigionati; del cellulari di Milano Marinetti - ove è segregato con Boccioni, Russolo e altri - lancia un manifesto (*Sintesi futurista della guerra*) che esalta la guerra. I futuristi, primi nelle piazze a esigere la dichiarazione di guerra, furono i primi sui campi di battaglia, con moltissimi morti, feriti e decorati al valore. Fra essi: F.T. Marinetti, volontario, ferito, due volte decorato al valore; Umberto Boccioni, morto a Verona dopo essersi battuto sull'Altissimo; Antonio Sant'Elia, caduto sul Carso; Carlo Erba. (...) Il 15 aprile 1919 i futuristi Marinetti e Ferruccio Vecchi comandano la battaglia di Piazza Mercanti, prima vittoria fascista sul socialcomunismo. (...)

Molti futuristi partecipano con D'Annunzio alla marcia di Ronchi, per la liberazione di Fiume, e alla marcia su Roma per l'avvento del fascismo."

Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti - Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, 1949, Vol. XVI, p. 227.

Como vemos, o espaço físico entre a guerra futurista e a de Almada está reduzido a alguns quilômetros, porém o espaço ideológico que as separa é imensurável. A guerra proposta por Almada Negreiros não tinha por fim destruir, mas construir o Homem, um Homem cômico de suas responsabilidades perante si mesmo e perante a coletividade.

eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva. (18)

Trata-se de uma guerra íntima, a mesma que podemos observar no Bhagavad Gita, onde Arjuna, guerreiro Pandava (individualidade) deve lutar contra os Kuravas (personalidade) guiado por Krishna (a inteligência divina). Era difícil para Arjuna empreender essa luta pelo fato de os Kuravas serem seus parentes, seus primos, e ele não poderia matá-los; não poderia ser feliz nunca, se exterminasse sua própria raça.

Em ***K4 o Quadrado Azul***, temos a impressão de reviver essa luta arquetípica do ser humano com as diversas personagens que o habitam, através de uma dialética entre consciente e inconsciente. É dada ao segundo permissão de expressar-se para que o primeiro possa valorar e ordenar seu conteúdo; também nessa luta, como veremos, não poderá haver morte, pois, se houver, a totalidade, a Unidade pretendida transformar-se-á em desintegração.

É (...) indispensável conhecer o nosso drama íntimo e comum a todas as personagens que vivem dentro de cada um de Nós, para evitar que elas fiquem sem autor.

O caráter individual é a harmonia entre essas diversas personagens que andam desencontradas dentro de Nós próprios e

(18) José de Almada Negreiros, "Ultimatum Futurista", in Textos de Intervenção, Lisboa, Ed. Estampa, 1972, p.31

é indispensável que cada personagem, além de conhecida, seja respeitada pelo próprio, para que seja possível trazê-la completa e justamente com as outras todas para a formação do conjunto original (19)

(19) José de Almada Negreiros, Teatro - Comentários - Pierrot e Arlequim, Lisboa, Ed. Estampa, 1971, p.98

III - A DISCUSSÃO DIALÉTICA ENTRE CONSCIENTE E INCONSCIENTE

Si se quiere desenterrar el tesoro, la preciosa herencia del padre, hay que recorrer el camino del agua, el camino que siempre descende. En el himno gnóstico al alma, el hijo es enviado por los padres a buscar la perla perdida de la corona del padre. Esa perla está en el fondo de una profunda fuente cuidada por un dragón, en Egipto, en el concuspicente (sic) y ávido mundo de las riquezas físicas y espirituales. El hijo y heredero parte en busca de la joya y se olvida a sí mismo y olvida su tarea en la orgía de los placeres mundanos (...) hasta que una carta del padre le recuerda cual es su deber. Se encamina hacia el agua y se sumerge en las oscuras profundidades de la fuente, en cuyo fondo encuentra la perla que finalmente ofrece a la divinidad suprema.

(C. G. Jung - Arquetipos e Inconsciente Colectivo)

1 - A PSIQUE E SUAS PERSONAGENS

Para buscarmos apreender a riqueza de toda a produção artística de Almada Negreiros, é necessário, acima de tudo, aceitar o convite que nos faz de explorar os insondáveis mistérios da alma humana buscando a plenitude do ser. Essa plenitude, porém, é de difícil acesso e sua essência é indecifrável aos estreitos limites do *real*, se por real entendermos tudo o que tiver uma explicação lógica, racional. No entanto, ***Quem não arrisca para além da realidade, jamais conquistará a verdade*** (1) Essa verdade vem sempre sugerida por símbolos, pelo fato de não haver outra maneira mais consistente, nem apelativo qualquer que possa melhor qualificá-la: ***el símbolo tiene la***

(1) Schiller, apud Jung - Tipos Psicológicos. trad. brasileira, 3ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1976, p.11

gran ventaja de poder reunir en una imagen factores heterogéneos y, mas aún, incomensurables. (2) É justamente um símbolo que intitula um dos seus trabalhos: *K4 o Quadrado Azul*; um símbolo que, se virmos bem, é formado por quatro outros símbolos: o *K*, símbolo gráfico; o *4*, símbolo numérico; o *quadrado*, símbolo geométrico, e o *azul*, símbolo cromático. Temos, então, quatro símbolos aparentemente heterogêneos realizando uma unidade simbólica maior. Sobre esses quatro elementos, falaremos posteriormente. É importante, de início, observar que cada um deles representa uma parte do símbolo-total que dá nome ao conto. (3) Este é um dos motivos que nos levaram a interpretá-lo como sendo uma totalidade formada por quatro partes. Para que se possa *conhecer* essa totalidade, é mister avaliar muito bem cada uma de suas partes, como também compreender e respeitar-lhes as divergências, o que ocasionará, então, uma perfeita junção das mesmas.

A Psique humana é dividida, de acordo com Jung, da seguinte maneira:

- 1 - Consciente
- 2 - Inconsciente Pessoal
- 3 - Inconsciente Coletivo
- 4 - Si-próprio (Individualidade) (4)

Ao consciente corresponde o intelecto, a racionalidade, a memória; ao inconsciente pessoal correspondem os *desejos, emoções, etc., recalçados, e percepções subliminares de natureza pessoal* (5); ao

(2) Jung, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, versión argentina, Buenos Aires, Paidós, 1976, p.102

(3) Embora usemos a terminologia "conto", é bom lembrar que *K4 o Quadrado azul* não deve ser rigorosamente enquadrado dentro dos parâmetros do conto tradicional; por sua originalidade e modernidade, torna-se um gênero híbrido, aproximando-se às vezes da crônica, ao mesmo tempo em que se distancia tanto de um quanto de outro.

(4) Não queremos significar que a cada uma dessas divisões corresponda um dos quatro símbolos; eles são, na realidade, muito mais abrangentes e seu campo de atuação é muito vasto. Qualquer aproximação possui um caráter mais metodológico que propriamente real.

(5) Frieda Fordham - *Introdução à Psicologia de Jung*, trad. brasileira, SP, Verbo, 1978, p.125

inconsciente coletivo, camada mais profunda da psique humana, corresponde a **história não escrita do homem a partir de épocas imemoriais (...)** **Faltando este, a totalidade do homem não se acha representada na consciência (...)** (6) O **si-próprio**, ou processo de individuação, é a integração do inconsciente à consciência, é o autoconhecimento, é o vislumbre da totalidade do ser (microcosmos) e também do cosmos.

Para empreender a viagem de **regresso** à pátria original e profunda do ser (si-próprio), é necessário percorrer os sombrios caminhos do inconsciente, mantendo a consciência atenta para intuí-los, apreendê-los e orientá-los. O inconsciente é tão real quanto o consciente; faz questão de manifestar-se e, ao ser reprimido, **se volta contra o consciente numa atitude hostil ou inadvertida, quando este último assume a posição falsa ou pretensiosa.** (7)

A manifestação do inconsciente é feita através de símbolos que afloram à consciência, apesar de esta desconhecê-los, inicialmente, o sentido. Esses símbolos se apresentam nos sonhos ou nas fantasias e constituem os arquétipos (arqueos - tipos) ou **imagem primordial, que é sempre coletiva, quer dizer, é sempre comum a povos inteiros ou, pelo menos, a determinadas épocas.** (8)

O inconsciente possui duas facetas: uma feminina (anima) e uma masculina (animus). (9) Ambas possuem caracteres pessoais e coletivos, bem como atributos positivos em contraposição a outros, negativos. A faceta

(6) Jung - Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade. trad. brasileira, Petrópolis, Vozes, 1979, p. 76

(7) Jung - O Eu e o Inconsciente. trad. brasileira, 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1979, p.91

(8) Jung - Tipos Psicológicos. trad. brasileira, 3ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1976, p. 515

(9) *Tal fato não será de difícil compreensão se lembrarmos que o ser humano é também dotado, biologicamente, de hormônios masculinos e femininos. A predominância de um deles é que determina o sexo do indivíduo.*

masculina da mulher corresponde ao seu animus e a faceta feminina do homem à sua anima. No homem, a anima é essencialmente mais coletiva, arquetípica, que propriamente pessoal. É projeção mais da figura materna que da figura do ser amado. (10) Representa o arquétipo da vida, ***ya que la vida en si no es algo solamente bueno sino también algo malo. Al querer el anima la vida, quiere lo bueno y lo malo.*** (11) ***El anima ya no se nos enfrenta como diosa sino, en ciertas circunstancias, como nuestro equívoco más personal o nuestro mejor atrevimiento.*** (12)

El anima es conservadora y retiene en forma exasperante las características de lo humano más antiguo. Gusta, por ello, de aparecer con vestiduras históricas, con especial predilección por Grecia y Egipto. (13)

O animus estaria mais ligado à tradição, ao raciocínio, à objetividade e ao domínio. ***Tanto o animus como a anima são mediadores entre o consciente e o inconsciente; quando se personificam em fantasias, sonhos ou visões, oferecem uma oportunidade de compreender qualquer coisa que até então estava inconsciente.*** (14)

Um autoconhecimento só é possível quando os conteúdos inconscientes são valorados e apreendidos pela consciência. Esses conteúdos, porém, possuem como insígnia a dualidade, que gera sempre conflito: toda luz, quando projetada, produz sombra e é justamente esse o maior obstáculo que se apresenta no longo ao caminho que conduz à individuação: o confronto do homem com o seu lado obscuro, com o qual deverá conviver e que o fará,

(10) Na mulher, o processo ocorre de maneira diversa: o animus é mais pessoal que coletivo; não é projeção da figura paterna, e sim, de um modelo-síntese de todas as experiências adquiridas através dos contatos com o sexo oposto.

(11) Jung - Arquetipos e Inconsciente Colectivo, trad. argentina, Buenos Aires, Paidós, 1976, p.34

(12) Idem. ibidem, p.36

(13) Idem. ibidem, p.34

(14) Frieda Fordham - op. cit. p.54

conseqüentemente, amar e compreender seu semelhante e a vida em plenitude.

Após termos tido esse pequeno vislumbre da complexa psique humana, acreditamos poder acompanhar o autor na sua fantástica inquirição, que, transformada em conto, adquiriu um corpo, uma forma capaz de suscitar uma visualização ou, até mesmo, uma encenação da mesma. Munido de instrumentos e aparatos artísticos e literários, estrutura, plastifica e nos mostra o espetáculo onde atua como diretor, leitor, espectador e intérprete de suas personagens e personificações. Observaremos, a seguir, os nomes que cada uma delas recebe, os nomes dos respectivos *atores* que as representam, bem como algumas características mais marcantes.

(...) mas ela tinha sempre um sorriso imperceptível nos cantos dos olhos e fugindo-lhe do braço um trejeito souple, onde não transparecia o mínimo enfado, ia fechar-se por dentro do seu quarto para escrever uma carta ou para mudar de toilette ou outra qualquer coisa em que tivesse forçosamente de ficar sozinha. (15)

(...) Quando voltei outra vez havia uma carta registrada para mim. Dentro só estava um quadrado azul. Nem um defeito mínimo em qualquer das faces. Apenas a cor caprichava em não se definir e de tal maneira que Eu já não duvidava de o ter visto azul. Do quadrado saltou uma espiral de cobre ascendentemente mola ofensiva donde se balanceava a minha cabeça congestionadamente acesa em embriaguez-vertigem de carnaval egípcio. (16)

Mima Fatáxa, que representa a individualidade misteriosa, incompreendida e oculta pelos disfarces (mudança de toilette) da personalidade (loup, quimono de crepe da China), expede uma carta e com ela a sua mensagem ao

(15) José de Almada Negreiros - "k4 o Quadrado Azul", in Contos e Novelas. Lisboa, Estampa, 1970, p.18

(16) Idem, ibidem, p.20 e 21 - o grifo é nosso.

narrador (que representa o consciente). A letra da carta *era grafologicamente musical e apenas entre aspas sobrepunha idéias inimigas porque querem ser cada uma isoladamente a mais necessária.* (17)

Sua mensagem era um símbolo a ser decifrado: um quadrado azul. O receptor o acolheu com um profundo respeito; depois de o haver intuído, fez um esforço para iluminar ainda mais sua intuição. Tal esforço gerou energia que, somada à do símbolo dado, resultou num movimento que ele denominou espiral. Essa espiral se tornará, então, a ação; a própria vida, o impulso, a força que o conduzirá à resolução de seu enigma.

O velho e simpático Marquês seu pai não a compreendia e não era porque lhe custasse muitos cabelos brancos andar sempre atrás dela para lhe adivinhar os pensamentos (...) e o pobre Marquês, tirando com a paciência o seu monóculo de aro de ouro inclinava-se sobre um joelho e dizia baixo às visitas pra desculpar e sem que ela o ouvisse: É muito doente, coitada! e punha de novo o monóculo cuma dor de pai desolado que não podia remediar aquela fatalidade de maneira nenhuma. (18)

O velho e simpático Marquês representa o animus do eu narrador. Com toda a sua erudição, autoridade e intelectualidade, evidenciada no seu *monóculo* de aro de ouro, procura inutilmente desvendar os segredos de Mima Fatáxa, mas não o consegue nunca, por estar limitado a um só ponto de visão, a um único, lógico e empírico conhecimento que lhe incapacita a percepção e a compreensão verdadeira do mistério.

Por outro lado a muito ilustre e distinta senhora Marquesa sua mãe desfazia-se em mimos para ela por todos os cantos (...) vinha a pobre Marquesa passar-lhe a mão pelas costas cuma carícia terna

(17) *Idem. ibidem*, p.25 - o grifo é nosso.

As várias idéias estão em desacordo e cada qual quer ser "isoladamente a mais necessária", quando, na verdade, todas têm a mesma importância, uma vez que são partes de um todo.

(18) *Idem. ibidem*, p.17 - o grifo é nosso.

que a animasse, mas ela tinha sempre um sorriso imperceptível nos cantos dos olhos e fugindo-lhe do braço (...) (19)

A distinta senhora Marquesa sua mãe representa uma das três facetas da anima, encontradas na obra; a essa faceta corresponde o aspecto luminoso, positivo, arquetípico: o da figura materna, exemplo de docilidade, de paciência, resignação e ingenuidade (intuição).

Todo o carinho, toda a dedicação e esforço ingênuo não bastavam, porém, para aproximá-la da individualidade.

A criada veio trazer-me uma bandeja de cristal contente a rir cerimónia uma imensidade de compotas e refrescos. Devia ser uma criada nova com certeza, porque Eu não a reconheci. Mas tão - pouco podia compreender que tivesse tido o espírito de aceitar como servente uma extravagante que logo no primeiro dia entrava completamente nua no meu quarto a servir-me um primeiro almoço que nunca fora tão exuberantemente de meu hábito. E com uma destas naturalidades impressionantes desdobrou os guardanapos quadradamente azuis sobre uma mesa que Eu também nunca conheci no meu quarto e foi dispendo com requinte decorativo pro meu apetite os cristais, os reflexos, os doces e as coxas. Eu ia pouco a pouco enchendo-me daquela estranheza de nunca ter estado naquele quarto e pra sentir melhor esse palpitar nervoso do meu coração levei a mão sobre o meu peito mas tinha seio de mulher. (20)

E a criada nua disse-me em italiano se Eu queria tomar banho primeiro porque os doces estavam cansados de pensar e que se Eu não soubesse responder logo a seguir já uma das americanas tinha tomado o absinto mais cedo pra me vir beijar o sexo. Preferi o

(19) *Idem. ibidem. p.17*

(20) *Idem. ibidem. p.30 - o grifo é nosso.*

banho. (21)

A criada nua representa o lado obscuro e negativo da anima: a sombra, a violência dos instintos, os desejos reprimidos, que lentamente vão sendo assimilados, absorvidos pelo eu-narrador. Esse elenco de sensações o deixa perplexo e o surpreende, pois ele não se admitia possuidor de tais fantasias. Sentia-se um estranho dentro de si mesmo.

De repente o corpo a desmanchar-se-me como duas metades mal-colocadas sempre cos movimentos dela interseccionados do meu corpo nu a regressar lentamente de um desaparecimento. E outra vez se diluía pra ser a minha amante toda nua mas coa minha inteligência. Eu não tinha absolutamente vontade nenhuma sobre os seus gestos quotidianos, sobre os seus hábitos. (22)

A minha amante não é uma mulher, puff! A minha amante é a Velocidade que Eu monto. (23)

A amante, que representa a outra faceta da anima e, como podemos notar à leitura do texto, também está relacionada à criada nua, parece sugerir a própria vida, a astúcia, a capacidade criadora que fecunda e dá luz. Quando o autor se refere a ela como sendo Velocidade, sentimos que quer significar com isso Energia. **Montado** nessa energia ou **libido**, se usarmos a terminologia jungueana, e tendo como escudo a fidelidade a si próprio e à **Vontade**, o eu-narrador empreenderá a grande luta com todos os seus personagens; nessa luta, porém, não deverá haver mortos nem feridos; ao contrário, cada participante deverá ser fortalecido para juntos, munidos de uma então agigantada energia causada pelo atrito, atear o fogo da supraconsciência, do Homem-Total.

(21) *Idem, ibidem, p.32 - o grifo é nosso.*

(22) *Idem, ibidem, p.32*

(23) *Idem, ibidem, p.36 - o grifo é nosso*

Percebemos um desdobramento do eu-narrador em diversas personagens e personificações, fato que poderá ser notado mediante a análise das alternâncias de foco narrativo. Inicialmente, um narrador onisciente faz a descrição psicológica de uma terceira pessoa: ***O perfume penetrante de sua alma raffinée não passava através do quimono de crepe de China. O seu ar não era de modéstia tinha uma maneira parada de se existir pra fora (...)*** (p.17)

Pouco depois, o foco narrativo é dirigido para a primeira pessoa: ***Uma noite no bridge, neste meu hábito de levemente simpático (...)*** ***Ela voltou para mim o seu perfil estilizado (...)*** (p.18). Em seguida, a narrativa prossegue na primeira pessoa do plural, havendo uma aproximação do eu-narrador com a terceira pessoa: ***Tanto falávamos dessa merda de constituição de família que nos compensávamos(...)*** (p.18). Momentos depois, o ponto de vista recai na primeira pessoa: ***De efeito, Eu que tantas vezes me excomungava por essa injustiça de Deus ter me feito homem (...)*** (p.19). Observa-se um retorno à primeira pessoa do plural, seguido de retorno à primeira pessoa do singular. Num dado instante, porém, ele personifica um símbolo e o relato se faz em uma *nova* terceira pessoa: ***Segundo o quadrado azul, a inteligência era o pecado original e portanto indigna de admirações (...)*** (p.22) - Novo retorno à primeira pessoa: ***Na manhã seguinte recordei o quadrado azul (...)***. (p.25) Volta à *nova* terceira pessoa - personificação: ***O quadrado azul inchava-se pra harmonium asmático coa voz de candeeiro rouca de ventania e dizia (...)*** (p.27) até culminar numa parcial identificação da primeira pessoa com esta *nova* terceira pessoa: ***Eu era um génio descobri que afinal não passava de ser o A do azul quadrado do quadrado azul*** (p.28)

Após essa identificação, o eu-narrador reapareceu atuando em primeira pessoa. Entram em cena duas novas personagens: a criada e a amante (p.32).

Após esse intróito, o eu-narrador se identifica totalmente com uma delas: *Eu era a minha amante!* (p.32) Em seguida, dá-nos a impressão de uma identificação parcial, ou melhor, de junção: eu-narrador = eu-narrador + amante. *Fui inconscientemente abrir um dos guarda-vestidos e vi-a ter todos os gestos que se têm para se escolher um vestido que vá bem coa disposição do acordar mas o vestido preferido era o meu corpo mole. Nisto entrou a criada ainda toda nua e ajudou-a a vestir-lhe o meu corpo mole tendo ficado muito contente com ela por ter resolvido pôr hoje aquele vestido que lhe ficava tão bem.* (p.32)

Encontramo-nos num fantástico clima de magia e assistimos às diversas transformações do eu-narrador, que se amplifica e se dilata além de si mesmo, atingindo proporções ilimitadas. Lembremo-nos de que a sua *Inteligência é fabricada de substância de Eternidade* e que há uma identificação com o Quadrado Azul, que tem duas *tampas* ou aberturas: profundidade oceânica e infinito de poço iluminado. A soma dessas duas grandezas será exatamente a *altura* do eu-narrador. Essa *altura* terá, então, como medida, elementos individuais e cósmicos.

Inicialmente, o eu-narrador se identifica ao elemento feminino (M. Fatáxa), chamando-a de sua Inteligência, até metamorfoseá-la num símbolo: o Quadrado Azul. (24) O elemento feminino envia uma carta que, somada ao eu-narrador, é igual ao Quadrado Azul. Portanto, temos aqui uma *quádrupla* identificação: eu-narrador = elemento feminino = carta = Quadrado Azul.

O quarto *iluminado a quadrado azul* transforma-se no próprio eu-narrador e no Quadrado Azul, que também é a assinatura da carta.

(24) sobre os elementos simbólicos falaremos posteriormente; de início, queremos apenas tomar perceptível que toda a multiplicidade é referente à unidade, à individualidade do "eu-narrador", e que essa unidade terá uma amplitude cósmica. Será , portanto, "individual e universal ao mesmo tempo."

O elemento feminino passa a ser denominado de *criada nua* e, em seguida, de *amante*, que representará a *Inteligência* e a *Velocidade*.

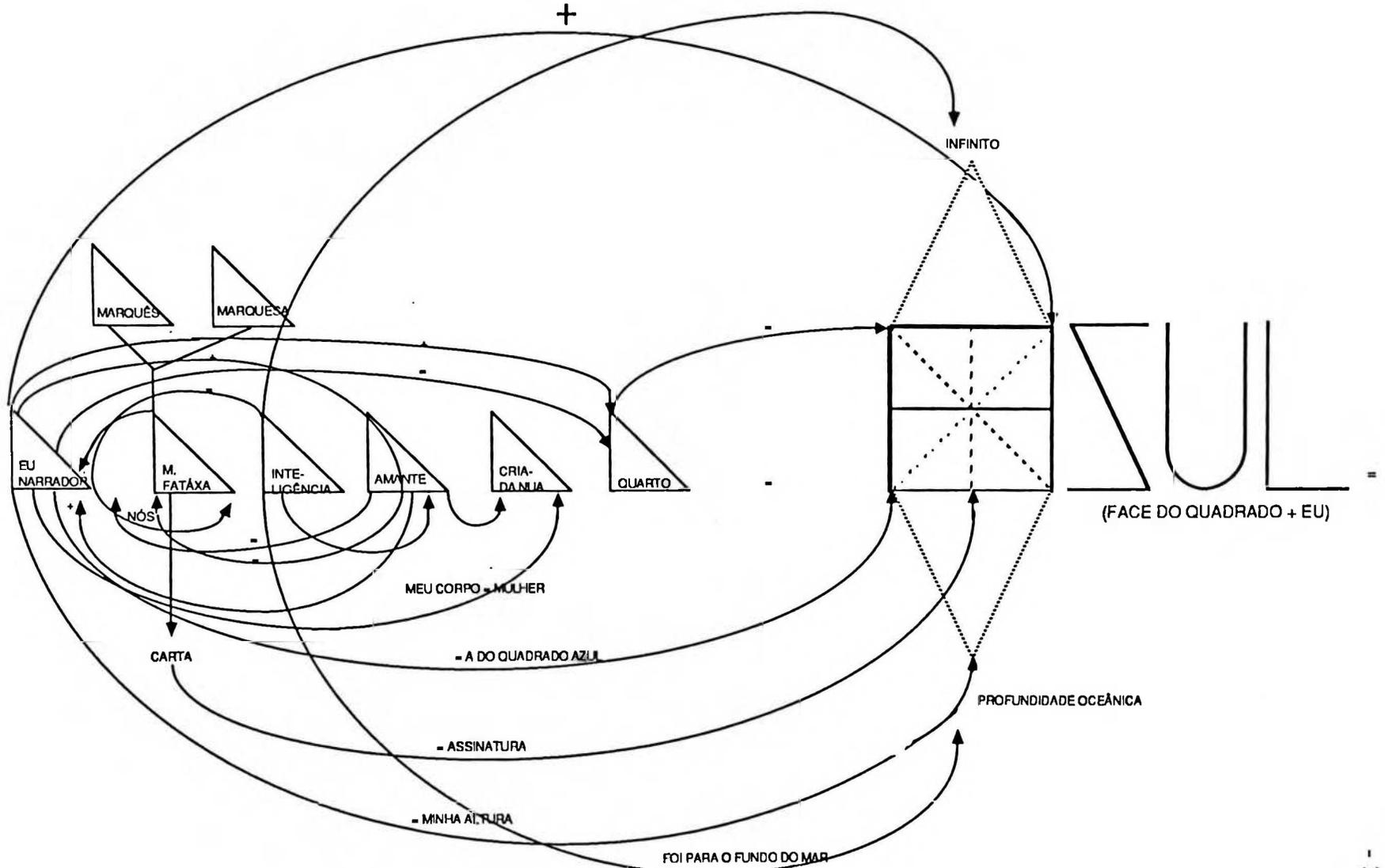
A criada nua ajuda a amante a vestir o *corpo mole* do eu - narrador, vestido *que lhe ficava tão bem*. Esse *vestido*, o corpo, abriga, encobre todas essas personagens, ou melhor, essas personagens é que *animam* o *corpo mole*; são, portanto, a alma desse corpo.

Tentaremos esquematizar esse fenômeno. Observe a página seguinte.

<u>PERSONAGENS</u>	<u>=PERSONIFICAÇÕES</u>	<u>+ APROXIMAÇÃO</u>	<u>= DEFORMAÇÃO</u>	<u>(PÁG)</u>
-	ELA	-	-	17
PAI	= VELHO MARQUÊS	-	-	17
MÃE	= SENHORA MARQUESA	-	-	17
EU	= EU NARRADOR	-	-	18
ELA	= MIMA FATÁXA	+ EU	= NÓS	18
ELA	= INTELIGÊNCIA	+ EU	= EU	19
ELA	= QUADRADO AZUL	-	-	19
-	CARTA (env. por ela)	+ EU	= QUADRADO AZUL	21
-	FACE DO QUADRADO	+ EU	= LUZ	21
EU	= EU NARRADOR	+ TETO/PAREDES DESABADAS.	= QUARTO ILUMINADO A QUADRADO AZUL.	22
QUADRADO AZUL	-	-	-	22
QUADRADO AZUL	= TAMPA	+ ABERTURA	= INF.DE POÇO ILUMINADO	24
CARTA	= QUADRADO AZUL	-	-	25
ASSINATURA (carta)	= QUADRADO AZUL	-	= ELA	27
EU	= GÊNIO	-	= A DO QUADRADO AZUL	28
EU	= MINHA INTELIGÊNCIA	-	= SUBS. DE ETERNIDADE	28
-	MINHA INTELIGÊNCIA	+ FUNDO DO MAR	-	28
QUADRADO AZUL	= MAIOR PROF. OCEÂNICA	+ EU	= MINHA ALTURA	29
ELA	= A CRIADA NUA	-	-	30
EU	= EU NARRADOR	+ CRIADA NUA	= MEU CORPO NU ERA DE MULHER	30
ELA	= AMANTE	+ EU	= ELA	32
EU	= INTELIGÊNCIA	-	= EU	32
ELA	= MINHA AMANTE	+ MINHA INTELIGÊNCIA	= EU	32
ELA	= MINHA AMANTE	+ EU	= EU	32
ELA	= AMANTE	-	= VELOCIDADE	36

Como vemos, todas as representações estão interligadas, relacionadas uma às outras. Essa interligação se manifesta circularmente, num movimento, velocidade ou energia que, confundindo o multifacetado, transforma-o num todo: a "individualidade" do eu-narrador. Tentaremos visualizar nosso esquema através de um gráfico; observar a página seguinte.

SUBSTÂNCIA DA ETERNIDADE



Conforme pudemos observar no esquema e no gráfico das pp.33 e 34, todas as personagens e personificações estão interligadas. O marquês e a marquesa são os ancestrais de M.Fatáxa, que é a amante do eu-narrador. Notamos, porém, que ela é uma amante muito especial, uma vez que o narrador afirma que sua amante não é uma mulher, é a *velocidade que ele monta* (p.36), é a sua inteligência (p.19), que é *fabricada de substância da Eternidade*; é também a *matéria corante das porções cúbicas do oceano* (p.28); mas ele próprio também era sua amante: *Eu era a minha amante. Mas a inteligência era absolutamente a minha.* (p.32) A criada nua também é identificada ao eu narrador, uma vez que o *corpo mole* deste era um vestido que a ela ficava muito bem. (p.32)

O quadrado azul é identificado com Mima Fatáxa (p.19). A carta que ela envia ao eu-narrador, trazia como assinatura um quadrado azul *mal impresso.* (p.27)

O gênio do eu-narrador é o A do quadrado azul (p.28), e a face do quadrado mais ele = luz (p.21)

O quarto do eu-narrador também é o quadrado azul (p.22).

Podemos, então, entender o quadrado azul como sendo uma totalidade formada pela junção de diversas partes. De que forma deveria ser dividido esse quadrado? O narrador indica o caminho: *E outra vez as diagonais dividiam o quadrado em raios X (...)* (p.27) Dividindo o quadrado em duas diagonais, teremos, inicialmente, quatro triângulos equiláteros; mas o quadrado, como vimos, também era o quarto do eu-narrador, que *se abria em infinito de poço iluminado perpendicularmente à direção das energias* (p.24) e que era, também, o *sítio exacto onde existia perpendicularmente a maior profundidade oceânica.* (p.29) Traçando essa perpendicular (p.25) entre essas duas grandezas, que constituem *a altura* do eu narrador,

teremos seis triângulos equiláteros, sendo que dois deles são maiores que os outros quatro. Mas o gênio do eu-narrador é o Δ do azul quadrado do quadrado azul (p.28). Aqui há uma fusão da cor com o quadrado. Desenhando-se o Δ (quadrado) sobre o quadrado azul, teremos uma nova divisão e, desta vez, ele fica dividido em oito triângulos equiláteros iguais, representando cada um deles uma personagem ou personificação do eu-narrador. Mas **talvez que o azul é que fosse quadrado** (p.21). Além de colocarmos o Δ sobre o quadrado, escrevemos a palavra azul que, lida da esquerda para a direita, será LUZ, o que nos remete à seguinte afirmação do narrador: **Eu era a origem de todas as luzes** (p.28)

Temos, então, o quadrado dividido em oito triângulos. Notemos que o narrador também menciona essas figuras geométricas: **Quando lhe lia os meus poemas contra os olhos d'Ela as íris transformavam-se-lhe para triângulos de gênio sem contornos rectos, dois deltas-carimbo do Nilo Azul iguais a duas metades do quadrado (...)** (p.19) Temos aqui, explícito, um primeiro esboço de divisão do quadrado (25). No decorrer do conto, como vimos, essa divisão vai se acentuando, **multiplicando-se** até termos oito triângulos, que representam: o marquês, a marquesa, o eu-narrador, Mima Fatáxa, Inteligência, Amante, Criada Nua, Quarto.

As setas do gráfico tencionam apontar a correspondência que há entre as figuras geométricas, ou seja, entre as personagens e personificações, o que já está especificado no esquema da p.33. Mas o narrador também faz menção a elas no texto: **Imediatamente suspenderam-se em reticências sonoras todas as revelações e setas aceleradamente ânsia cortavam no mesmo sentido a fúria de resolver numa impertinência unânime de acertarem em fins(...)** **As setas perdiam-se pra infinito porque o**

(25) *Se, por acaso, não tivéssemos prestado atenção a essa perpendicular traçada a partir dessas duas grandezas, poderíamos também perceber uma alternativa oferecida pelo narrador: ele afirma que "todas as energias mártires despendidas pelo gênio pra Grande Libertação (...) crucificavam-se involuntariamente (p.25). Traçando uma cruz no quadrado já dividido pelas duas diagonais, também teremos os oito triângulos equiláteros iguais e, ao mesmo tempo, formado um Δ quadrado. A cruz também simboliza a totalidade humana em sua verticalidade (espírito) e horizontalidade (matéria).*

alvo mudou-se em transparente na passagem das setas hipnotizadas de alvo na meta do infinito cada vez maior. Mas tudo isso era como uma espécie de tampa do quadrado azul que se abria em infinito de poço iluminado perpendicularmente à direção das energias. (p.24)

As setas aceleradas e sonoras, buscando atingir um alvo transparente, no infinito, ao mesmo tempo em que apontam para a correspondência entre as *figuras*, dão - nos a idéia de movimento, da velocidade, do dinamismo dessa totalidade humana, de *todas as energias mártires despendidas plo génio pra Grande Libertação (...)* (p.25), que acreditamos ser o *alvo transparente* do eu-narrador.

Sabemos que Almada Negreiros , além de poeta e romancista, era também um artista plástico e que, portanto, gostava de ver *visualizada* sua arte. Para ele a visão era o sentido primordial do ser humano: *Porque o autor do livro é pintor; porque pintor é o único caso do primado da luz em que o homem há-de ter olhos. (...)* Não há pintores cegos.

Foi a própria natureza que pôs a vista ao alto dos cinco sentidos (...) (26)

As características humanas, os sentimentos, as sensações são expressos em *K4 o Quadrado Azul* através de figuras geométricas e, ao mesmo tempo, essas figuras são personificadas, ou seja, recebem atributos humanos. Observemos o seguinte fragmento do texto: *Se eu me detinha a observar o quadrado pla perpendicular do desejo iluminava-se o palco artificialmente leve de triângulo nu em record azuladamente feminino.* (p.20, grifo nosso) Notamos que não somente as figuras geométricas, mas também a cor ganham vida e movimento, espacialização e plasticidade. Também podemos notar esse processo em *Saltimbancos* - (26) José A. Negreiros, *Ver - Notas e prefácio de Lima de Freitas, 1ª ed., Lisboa, Arcádia, 1982, p.76*

Contrastes Simultâneos (in Contos e Novelas) onde o autor, na verdade, tenta pintar um quadro com palavras. Por essa razão tentamos uma visualização do texto, que julgamos ter sido orientada pela sua própria natureza. Gostaríamos de frisar, no entanto, que as figuras geométricas transcendem a geometria, remetendo-nos a símbolos de longo espectro, que serão estudados posteriormente.

2 - AS PERSONAGENS E O ESPAÇO-TEMPO

Singulares, como são, as personagens escolheram para seu combate um Espaço-Tempo também singular, sem limites, sem dimensões (Espaço-Tempo onírico). Podemos vislumbrá-lo através das técnicas de construção do texto. Não devemos esquecer, contudo, que as personagens possuem como *Dirigente* um ser consciente que habita no *real* e que, pelo mesmo motivo, ocupa também um espaço-tempo físico ou *real*. Como veremos, esses espaços-tempo também se transformarão em elementos combatentes dentro do conflito. O espaço *real* se manifesta com maior intensidade, enquanto a ação (luta) existe apenas como virtualidade e com intensidade menor quando esta se desenvolve como ato; no entanto, para ter-se expandido como tal, necessitou antes ser gerada pelo atrito entre dois espaços.

O conflito se processa dentro de um quarto. O narrador não o descreve, a princípio, mas refere-se a ele em determinados momentos da obra:

1 - *Do quadrado saltou uma espiral de cobre ascendentemente mola ofensiva donde se balanceava minha cabeça congestionadamente acesa em embriaguez-vertigem de Carnaval-egípcio. A luz espalhou-se igual por todo o quarto sem fazer sombras por detrás dos móveis transparentes de medo nas veias ocas de azul quadrado. Talvez que o azul é que fosse quadrado mas havia também e por toda a parte um só quadrado azul que enchia o quarto todo e sempre cum dos vértices onde Eu fitasse. Desse vértice partia um lado do quadrado em direção às capitais por um arame equilibrista de aventura.* (p.21, grifo nosso)

2 - *As paredes quando desabavam sobre o chão atapetavam o*

quarto de quadrado azul. Quando desabavam as quatro paredes e o tecto Eu já era o quarto iluminado a quadrado azul e sem chão. (p.21 e 22)

3 - (...) *Mas tão pouco podia compreender que tivesse tido o espírito de aceitar como servente uma extravagante que logo no primeiro dia entrava completamente nua no meu quarto (...) E com uma dessas naturalidades impressionantes desdobrou os guardanapos quadradamente azuis sobre uma mesa que Eu também nunca conheci no meu quarto (...) Eu ia pouco a pouco enchendo-me daquela estranheza de nunca ter estado naquele quarto. (p.30 - grifo nosso)*

4 - E as paredes despregavam-se de serem definitivas e ou se enrolavam num gesto de conquista ou se confessavam finalmente sáficas numa apologia oriental de serpente do pecado, venenosamente magnetizadas plo meu sexo musical. (p.31 - grifo nosso)

5 - *Depois, saiu do quarto por um instante e a voz dela continuou a declamar da mesma distância: "Se tua mãe fosse viva (...)"*(p.33 - grifo nosso)

De início, a palavra *quarto* pode sugerir um espaço físico, mas pouco a pouco a visão se vai diluindo e a luz projetada pelo quadrado azul vai enchendo esse espaço até culminar numa total abrangência. Passado esse momento de assimilação entre o quarto = espaço físico interno e o quadrado azul, que é um espaço onírico, notamos um desvio do mesmo quadrado a um espaço físico externo e a tentativa de adaptação. No momento seguinte, nº2, a dissolução do espaço-físico transforma-se em projeção do espaço onírico sob a forma de tapete que encobre o chão, o *real*. Esse espaço imaginário vai tomando força e cresce ao ponto de não suportar o único vestígio físico que ainda resta: o teto (limitação). No momento exato dessa ruptura, desse

desprendimento, há uma fusão, uma identificação total dos espaços com o eu-narrador; não existe mais o chão, o tempo: tudo se passa num outro plano, cujos limites são imensuráveis. O terceiro momento, nº 3, nos evoca uma tentativa de retorno ao espaço físico e o sentido de alheamento do eu-narrador, que se sente, então, dividido, exilado de seu próprio espaço. É então que ele procura ***despregar-se***, nº 4, das paredes que reaparecem como projeções de suas limitações, de suas repressões, (podemos notar também aqui a presença de dois espaços, bem como a evolução do conflito). Ao serem ***despregadas***, essas paredes transformam-se em ***serpentes do pecado venenosamente magnetizadas***. Segue-se, a essa metamorfose, um novo espaço, no qual o eu-narrador atua distanciando-se parcialmente do espaço anterior; excursiona por espaços internos e externos até a criada o transportar novamente ao espaço onírico. Ela parece, então, personificar as serpentes, uma vez que, além de entrar completamente nua no quarto, trazia ***numa bandeja de cristal, contente a rir cerimónia uma imensidade de compotas e refrescos (...) e foi dispendo com requinte decorativo prò meu apetite os cristais, os reflexos, os doces e as coxas.*** (p.30)

A atitude sensual da criada busca satisfazer os sentidos do eu-narrador. A escolha cuidadosa e a disposição dos objetos utilizados, também. É ela quem descerrou as janelas do quarto, fato que fez com que ele reparasse em si próprio, observando que ***a pele viciosamente perfumada tinha um tacto desmaiado de setim-veludo (sic) interminável inesgotável no meu desejo.*** (p.30)

Observamos, enfim, um elenco de sinestésias, de sensações provocadas pela presença da criada nua.

E eu que apenas tinha sentido no meu cérebro a alegria dos reflexos dos cristais, o requinte do perfume das compotas, a música de um quarto de acordar, o servilismo dos apanhados das cortinas,

o dever confidencial dos móveis, a seleção afectiva dos tapetes, a embriaguez íntima dos bibelots, agora era com todo o meu corpo que possuía essas sensibilidades tão intensificadamente independentes nos seus contornos, nas suas transparências, nos seus lugares, nas suas substâncias que a carne toda me deliciava demoradamente em espasmos de poros alternadamente em desafios de mais gozo. (p.30) De repente todo o espaço do quarto parece adquirir um aspecto de espaço físico *real*, mas todo ele e todos os objetos que o compõem revelam intensa sensualidade, mistério e vida interior. O eu narrador, absorto que fica diante de tanta exuberância, também, como a criada, personifica as serpentes *encantadas* ou *magnetizadas* pela música e pelo ambiente. Nota-se ainda que, além da satisfação dos sentidos, há também o prazer estético, intelectual, provocado pelo brilho dos cristais e pelo requinte do almoço. Todo esse espaço, no entanto, é como que *absorvido* pelo eu narrador, que o sente inteiro dentro de seu próprio corpo, numa total identidade e consubstancialidade: ele e o espaço unem-se e confundem-se.

A criada nua, apesar de personificar as serpentes e estimular no eu narrador um elenco de sensações, denota, através da voz, o primitivo estado de repressão: as paredes, que, mesmo estando *despregadas de serem definitivas*, prosseguem ecoando dentro e fora do quarto, numa equivalência de espaços. (fragmento nº 5)

Através dessa pequena inquirição, podemos observar a alternância de espaços. A alternância contrastante produz iconicamente um ritmo que os transforma em *espaço-movente*, dinâmico, com características próprias e com movimento único, interior, que parece ser a própria *energia* do eu narrador. Esse fato se evidencia nos instantes em que ocorre a identificação deste com aqueles; como neste fragmento, por exemplo:

1 - *Quando desabavam as quatro paredes e o tecto Eu já era o quarto iluminado a quadrado azul e sem chão.* (p.22)

Poderíamos denominar esse espaço como sendo *exclusivamente* íntimo do eu narrador se não notássemos concomitantemente uma transcendência do primeiro em relação ao segundo:

2 - *Mas tudo isso era como uma espécie de tampa do quadrado azul que se abria em infinito de poço iluminado perpendicularmente à direção das energias. Prá lá da vida igual a um instante já o Homem não pertencia* (p.24)

3 - *Eu era um génio descobri que afinal não passava de ser o A do azul quadrado do quadrado azul.* (p. 28)

Verificamos, então, a presença de um *espaço cósmico* de amplitude ilimitada. Prossequindo, encontraremos outra modalidade espacial:

4 - *Nesse momento o quadrado azul era o sítio exacto onde existia perpendicularmente a maior profundidade oceânica.* (p. 29)

Se compararmos o exemplo acima com o segundo, nº 2, visualizaremos um *jogo* de posições entre extremos *aparentemente* opostos: altura x profundidade. No segundo exemplo a palavra *poço* (27) sugere ambivalência: tanto pode significar profundidade como altura; apenas uma questão de posicionamento poderia defini-la. No entanto, as palavras *infinito* e *iluminado* evocam uma ascensão que se evidencia na última frase: *Prá lá da vida igual*

(27) "Le puits revêt un caractère sacré dans toutes les traditions: il réalise comme une synthèse de trois ordres cosmiques: ciel, terre, enfers; de trois éléments: l'eau, la terre et l'air; il est une voie vitale de communication. Il est aussi, un microcosme, ou synthèse cosmique (...) Dans nombre de contes ésotériques, revient l'image du puits de la connaissance ou de la vérité (...) profondeur silence. Il s'agit bien entendu du silence de la sagesse contemplative, stade supérieur de l'évolution spirituelle et de la maîtrise de soi, où la parole s'abîme, se résorbe en elle - même." - Jean - Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, 6^{ème} édition, (4 vols.) Seghers.

a um instante já o Homem não pertencia.

A profundidade *contrastante* é oceânica: *symbole de la dynamique de la vie, tout sort de la mer et tout y retourne: lieu des naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire contre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal (...)*

Mais des monstres surgissent de ses profondeurs: image du subconscient, source lui aussi de courants, qui peuvent être mortels ou vivifiants. (28)

Temos agora uma visão ampliada do eu narrador, que, mergulhando no inconsciente, toma consciência do aspecto coletivo que o religa ao cosmos, a um espaço sagrado, mítico, o centro, o espaço primordial, *lieu de la mort du vieil homme et de la naissance de l'homme nouveau (...)* *baptistère (...)* (29)

Observando a categoria tempo, veremos que caminha em função do espaço e vice-versa:

1 - *Durante uma semana saíra de Lisboa para experimentar uma marca nova de automóveis americanos modelo 1919 e então o quadrado azul agitou-se nitidamente em azul-ímpar, mas ímpar 1. (p. 19)*

(28) Jean - Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit.

(29) Idem. ibidem.

2 - *Quando desabavam as quatro paredes e o tecto Eu já era o Quarto iluminado a quadrado azul sem chão. Sucediãem-se hieróglifos sintéticos de expressão imediata e que apesar de não estarem gravados em nenhuma das faces do quadrado azul reproduziam-se nítidos em golpes de Radium pra dentro do meu cérebro impresso a elzevir.* (p.22)

3 - *As setas perdiam-se para infinito porque o alvo mudou-se em transparente na passagem das setas hipnotizadas de alvo na meta do infinito cada vez maior. Mas tudo isto era como uma espécie de tampa do quadrado azul que se abria em infinito de poço iluminado perpendicularmente à direção das energias. Prá lá da vida igual a um instante já o Homem não pertencia.* (p.24)

4 - *Eu existia apenas na febre da cidade sempre atento, a ver quando os meus sentidos se distraíam pra me raspar de dentro de mim-próprio. Mas o círculo cansado de se procurar dentro de si próprio em velocidade-mania parava nitidamente em quadrado azul.* (p. 27)

Inicialmente, o fragmento nº 1 dá-nos a impressão de referir-se a um tempo cronológico, mas essa impressão vai se dissipando ao notarmos a correlação feita entre o tempo e a figura geométrica (especialização) que se *agita em cor* azul; a esse azul é atribuído um valor numérico: *ímpar 1*. Sabemos que a cor tem relação com a luz e, portanto, nela está implícita a idéia de tempo e a de espaço. No número, as duas idéias também estão presentes. É bom lembrar que *K4 o Quadrado Azul* foi publicado em 1917 e o narrador refere-se a uma marca nova de automóveis americanos modelo 1919, colocando, assim, o tempo futuro em simultaneidade com o presente.

No fragmento nº 2 ocorre a identificação do espaço geométrico com o narrador, mas essa visão vai tomando dimensões de grande vulto e ressonância, uma vez que ***sucediam-se hieróglifos sintéticos de expressão***. A palavra hieróglifo lembra a escritura antiga, analítica dos egípcios. Esses hieróglifos reproduziam-se no cérebro do eu narrador, ***impresso a elzevir***, que, segundo Aurélio B. de Holanda, é um livro produzido pelos Elzevires, família de impressores, editores e livreiros holandeses dos séculos XVI e XVII. Temos configuradas, nessas duas palavras (***Hieróglifos*** e ***elzevir***), duas etapas da humanidade, duas épocas remotas unificadas no cérebro do eu narrador, mas não é apenas o tempo que se unifica, e sim os espaços referentes às duas civilizações: a egípcia e a européia: mágica síntese-fusão de duas épocas e de dois mundos no espaço mental do narrador, e no espaço do texto literário.

As dimensões temporais e espaciais do fragmento nº 2 agigantam-se ainda mais no fragmento nº 3, onde há uma identificação do espaço geométrico com o infinito, com o ***instante*** eterno, muito além dos limites do ser humano. Estamos, portanto, diante de um espaço e tempo cósmicos. ***O instante é esse algo ambíguo onde o tempo e a eternidade se tocam: esse contato fixa o conceito de temporal, em que o tempo não deixa nunca de afastar a eternidade e a eternidade não mais deixa de adentrar o tempo.*** (30)

O fragmento nº 4 vem reforçar a idéia de estarmos diante de um espaço e tempo mental, embora, conforme já nos foi apontado pelo fragmento anterior, esse espaço mental se amplie, mantendo contato com o cosmos.

Como vemos, o espaço e o tempo se interpenetram e se confundem e por

essa razão utilizo, da mesma forma que Almir de Andrade, a denominação Espaço-Tempo:

Enquanto me sinto durar, por conseguinte, o que realmente dura em mim são as minhas energias interiores, que possuem dimensões e limites, prefigurando um autêntico e incontrastável espaço-tempo mental interior, onde está a fonte de vida que anima cada um dos meus instantes e que nunca se confunde com os fenômenos similares dos outros seres. (31)

A afinidade entre espaço e tempo torna-se flagrante se observarmos a alternância dos tempos verbais; alternância que aponta a possibilidade do conflito entre tempo cronológico e tempo mítico (é o mesmo conflito que ocorre entre espaço físico e espaço onírico). O mito *arranca o homem de seu tempo individual, cronológico, histórico e o projeta pelo menos simbolicamente, em um Grande Tempo, em um instante paradoxal que não se pode mensurar porque não é constituído por uma duração. O que significa que o mito, numa ruptura do tempo e do mundo circundante, realiza uma abertura até o tempo sagrado. (32)*

Além da alternância temporal, verificamos também uma simultaneidade, conforme observaremos nas seguintes frases: *Agora Eu era um Zumbir que não vibrasse senão achar-se muito belo (...)* (p.34) *Eu penso num instante igual à duração de todos os Mundos!* (p. 35)

O eu narrador percorre um tempo único, onde *passado, presente e futuro são um, e somente nossa inabilidade para mover-nos em*

(31) Almir de Andrade - As Duas Faces do Tempo. SP, José Olympio, 1971, p.160
Segundo ele, "a existência de um espaço-tempo mental, análogo ao do mundo físico, foi pela primeira vez proclamada, após a teoria da relatividade de Einstein, pelo filósofo inglês Samuel Alexander, numa série de palestras e depois reunidas em livro (...)" p.160, nota 103.

(32) Raul, H. Castagnino - Tempo e Expressão Literária, trad. Brasileira, Ed. Mestre Jou, 1970, p.VII

torno do tempo como fazemos em torno do espaço, é que nos previne para não compreender aquele. Quando estamos adormecidos, não obstante, nosso inconsciente fica livre para mover-se em torno do tempo e pode mostrar-nos o que chamamos de futuro, o qual, de fato, coexiste com o passado e o presente. (33)

A idéia de fusão temporal fica evidenciada na frase: ***Eu penso num instante igual à duração de todos os Mundos!*** Dessa forma, ***passado, presente e futuro se amalgamam numa só totalidade dialética, que é o presente mesmo, que incessantemente se desloca num plano de simetria translacional e que vem a ser o presente-em-si ou o eterno presente - presente no presente, presente no passado enquanto o passado for presente e presente no futuro enquanto o futuro for presente (...)*** ***Todo finito principia num momento e se extingue noutro; mas o eterno presente preexiste a toda finitude e a esta sobrevive, numa seqüência infinita de momentos que relativamente à posição de cada ser finito num dado momento da sua existência, se divide em dois vetores de sentidos opostos, mas igualmente infinitos, projetando-se um deles no futuro e outro no passado (...)*** (34) Em decorrência disso, concluímos que o eu-narrador desloca-se no presente atemporal, mítico, sagrado: no seu Espaço-Tempo individual.

O lugar de um homem é no espaço preenchido pelo seu próprio corpo. O lugar de um homem é aí, no centro do Universo - o centro do Universo é no espaço preenchido pelo corpo de um homem! (35)

(33) Rex Pogson - J.B. Priestley and the Theatre, apud, Raul castagnino, op. cit., p. 92

(34) Almir de Andrade, op.cit., p.562 e 584

(35) José de Almada Negreiros - Textos de Intervenção, Lisboa, Estampa, 1972, p.45

A separação estanque dos elementos formais não é aconselhável no texto de A. Negreiros, uma vez que, em decorrência do seu simultaneísmo, interseccionismo e dinamismo (características futuristas), tal separação abrupta os mutilaria. Não nos podemos referir às personagens sem nos referirmos *simultaneamente* ao foco narrativo, uma vez que, sem a compreensão deste, não teremos uma visão real da natureza das personagens e vice-versa. Também não podemos dissociar personagens e foco narrativo do espaço, uma vez que elas são o próprio espaço, como também não podemos dissociar espaço e tempo, conforme já observamos. Contudo, o simultaneísmo e interseccionismo existentes na obra de Almada não são assim tão simples; eles se ramificam e amplificam no decorrer do texto, atingindo grande complexidade; daremos apenas um exemplo: além da intersecção que há entre passado, presente e futuro, há uma outra englobando tempo cronológico, tempo individual e tempo cósmico (eternidade); o mesmo ocorre com o espaço: há o espaço físico real, que, de repente, transforma-se em espaço onírico e metamorfoseia-se nas próprias personagens. Ao lado do espaço físico e do onírico (espaço do eu), pressentimos, além do próprio espaço do texto literário, um espaço cósmico, imensurável.

Em *K4 o Quadrado Azul* tudo se interpenetra e se confunde; os contrastes buscam uma unificação. O próprio caráter do texto é contrastante e conflituoso, uma vez que estamos diante de uma prosa poética. Sabemos que poesia e prosa possuem características diversas, mas em *K4 o Quadrado Azul* há uma junção das duas, o que gera tensão. É também por esta razão que o texto nos obriga a uma análise especial, ou seja, uma análise que tenta ir ao encontro de sua própria natureza.

Na Prosa, apesar de o espaço poder ser tratado metaforicamente e o tempo psicologicamente, o espaço tende a ser físico, geográfico, e o tempo, cronológico, histórico.

Na poesia, espaço e tempo exigem um tratamento especial, uma vez que ***o tempo da poesia pouco ou nada tem a ver com o tempo cronológico: a poesia é a - histórica, a-temporal, na medida em que se move num tempo que não pode ser medido pela História.*** (36)

O tempo da poesia constitui, ao contrário do tempo da prosa, segundo o prof. Massaud Moisés, a quarta dimensão do tempo. ***O tempo da poesia está recluso no poema, como se o referente e o referido se entrelançassem numa unidade compacta (...) o tempo da poesia é o tempo da palavra*** (37) e o tempo da palavra é um eterno no presente.

Na poesia, ao contrário da prosa, o espaço não é geográfico, é o espaço do próprio poema, ***espaço do eu. O fenômeno poético somente se manifesta como espaço criado, é o espaço que engendra, não uma cópia da geografia física, mas como analogia de seu mecanismo gerador, ou seja, o "eu" se espacializa para se desocultar (...)*** (38)

Le poème en prose veut aller au-delà du langage, et il se sert du langage: briser la forme, et il crée des formes; échapper à la littérature et le voilà devenu un genre littéraire catalogue. (39)

Nosso intento, quando nos referimos à prosa poética, não foi analisá-la minuciosamente; a tal empresa não se propõe nosso trabalho, mas sim buscar apontar mais uma das múltiplas possibilidades que a obra oferece e evidenciar mais um dos elementos que contribuem para o caráter de complexidade e estranheza do texto.

(36) Massaud Moisés - *A Criação Poética*. 8ª ed., SP, Melhoramentos, 1977, p.61

(37) *Idem. ibidem*, p. 62

(38) *Idem. ibidem*, p. 83

(39) Suzane Bernard - *Le Poème en Prose - De Baudelaire Jusqu'à nos Jours*, Librairie Nizet, Paris, 1959, p.13

A autora refere-se ao poema em prosa; o texto de Almada é prosa poética, mas a essência é a mesma; a diferença é apenas formal: no primeiro caso (poema em prosa) temos a narratividade (característica da prosa) e a brevidade (característica da lírica). No segundo caso (prosa poética) temos, além do lirismo poético, narratividade e extensão maior do texto (característica da prosa)

3 - O CONFLITO

El conflicto produce el fuego de los afectos y emociones, y como todo fuego, también tiene dos aspectos: el de la combustión y de la luz (...) Sin emoción no se produce transformación alguna de las tinieblas en la luz y de la inercia en movimiento.

(C.C. Jung - Arquetipos e Inconsciente Colectivo)

3.1 - APRESENTAÇÃO

Cientes que estamos do momento e do lugar onde a ação terá desenvolvimento, bem como da identidade de cada participante, poderemos compreender a essência do conflito, que terá como protagonista, embora elíptica, a Individualidade, e como antagonistas as representações do eu-narrador, *inimigas porque querem ser cada uma isoladamente a mais necessária* (p.25), num campo onde, efetivamente, não devem existir personagens secundárias pois todas são imprescindíveis, não podendo sobreviver uma sem as outras.

Este conflito, assim como seu Espaço-Tempo e seus personagens, é singular: não pode admitir elementos derrotados, posto que, existindo um perdedor, todos os demais também seriam prejudicados. Cabe ao narrador consciente e vigilante deixá-los em discussão aberta (discussão e não insulto ou mutilação) até que os mesmos se integrem em unísono para laurear uma única vitória. Cada participante levará como arma a sua própria força, energia ou libido que, desprendida e manifestada, os movimentará. Tal movimento (velocidade) será a alma (elemento que anima e dá vida) dessa luta.

O narrador consciente (autor implícito) também deve contribuir com sua força a fim de receber, impulsionar e orientar as demais, que se apresentam sob a forma de mensagens vindas do inconsciente. Através da interação entre consciente e inconsciente, em que o primeiro busca ordenar e apreender o segundo, é possível vislumbrar a totalidade, a Individualidade do ser.

Por intermédio de uma carta, o narrador consciente recebe as mensagens (um quadrado azul e uma espiral) e com sua *força* de Vontade ele as desenvolve e projeta no campo de batalha. Ao projetá-las, porém, ele se desloca oniricamente para o Espaço-Tempo que as contém, identificando-se com elas e permitindo que as mesmas atuem nele enquanto permanece em estado de vigília para em seguida distanciar-se, retornando ao seu campo *real* a fim de analisá-las. Nesse momento, elas é que adormecem. Essa cadência cíclica mantém-se em toda a extensão da luta como elemento de harmonização no ludismo dos contrários.

3.2 - CONSTRUÇÃO DA AÇÃO

Podemos perceber a ação conflituosa da narrativa, quando enumeramos as personagens e, principalmente, no momento em que nos referimos ao Espaço-Tempo. Vamos agora tentar organizá-la a fim de obtermos um ângulo de visualidade que clarifique mais seus detalhes, assim como nosso entendimento.

A protagonista (Individualidade) queria manifestar-se, mas as vestes exteriores (persona) a impediam. Seus pais não a compreendiam. O pai dizia às visitas: *É muito doente, coitada!*

Possuía a hereditariedade paterna (tradicional, valorativa, coletiva) e transparecia no seu perfil de nobreza *toda a glória dos brasões de seus antepassados (...)* (p.17/18); no entanto, estes pouco tinham em comum com ela apesar de a terem gerado. A *sujeição familiar*, assim como as vestes que a encobriam, impediam-lhe a *saída da alma* (movimento, manifestação de vida) e lhe *enferrujavam a inteligência* (p.22/23)

Definia-se *sinteticamente em quadrado azul (...)* O quadrado azul não era, porém, assim tão fácil que não fosse e por muitas vezes desmanchado em pertences de máquina sem intenção e logo atraídos instantaneamente por um ímã luminosamente-sexo que os concertasse em movimento de beleza ambígua doidamente-hélice-toilette (...) (p.19/20 - grifo nosso)

Para *desenferrujar* sua inteligência, movimentando-a, foi necessária a presença de um *ímã luminosamente-sexo*, que chamaremos de libido. Essa libido faz com que o quadrado se amplie a ponto de fazer desabarem as quatro paredes (*do quarto de quadrado azul*) que enclausuravam e limitavam o eu-narrador. (...), e o teto era como que uma espécie de tampa do quadrado azul que se abria em infinito de poço iluminado perpendicularmente à direção das energias. *Prá lá da vida igual a um instante já o homem não pertencia (...)* (p.24) Em contraposição, o quadrado azul era o sítio exato onde existia a maior profundidade oceânica. (p.29) Tudo isso corresponde à síntese misteriosa do eu-narrador, ainda não apreendida. *Havia uma carta que Eu ainda não tinha aberto (...)* *E Eu por ter a esfinge (40) dentro de mim fui mais um grão de areia a tapar a esfinge no deserto.* (p.25) (41)

(40) Esfinge - monstro fabuloso, leão alado com cabeça e busto humanos, que matava os viajantes quando não decifravam o enigma que lhes propunha - Aurélio B. Holanda

(41) O mistério ultrapassa, transcende o "eu-narrador", que agora se transforma em espaço e ao mesmo tempo em objeto desse mistério. O monstro alado que mata é o inconsciente: o conhecimento de suas profundezas apresenta-se como uma faca de dois gumes: tanto pode levar o ser à plenitude, se for bem dirigido, como poderá levar à loucura ou à morte.

Em vez de assinatura (na carta) estava mal impresso um quadrado azul numa impaciência de cor à espera do que viesse da distância diminuída em fio telegráfico de noite. (p. 27, grifo nosso)

A individualidade, *sintetizada* em quadrado azul, símbolo, apresentava-se impaciente e queria ser decifrada *de noite*, no silêncio e no sonho. O eu-narrador o recebe e procura desvendar-lhe o segredo apoiado nos sentidos físicos ou infra-sentidos, mas *os sentidos (...) crucificavam um W entrelaçado em peixe-desepero fora d'água*; que parece ser a fusão simbólica de sua tensão conflitiva mediante a própria limitação.

Procuramos encontrar o significado cabalístico da letra W, mas somente encontramos a letra V. Foneticamente existe uma correspondência entre elas; quanto à aparência formal, a segunda parece ser uma duplicação da primeira. *(V): esta letra é como um nó que liga ou um ponto que separa o Ser e o Não-Ser. É o sinal convertível universal, que faz passar de uma natureza a outra. Pode ser vogal ou consoante; como vogal tem dois sons: A, que é sinal de luz espiritual, claridade, clareza, limpidez, brilho; e U, que é sinal do som e do ouvido. Vê é o símbolo do verbo, isto é, da palavra interior, da luz do intelecto. Gramaticalmente, serve para verbalizar todas as raízes.* (42)

Se, contudo, visualizarmos essa letra como sendo um M invertido, notamos que a essência significante, embora não muito evidente, será a mesma: *(M) é símbolo da maternidade, fecundidade, formação plástica (...) água, líquido, fluidez. Como letra final, exprime coletividade e pluraridade.* (43)

(42) F.V. Lorenz - Cabala - A Tradição Esotérica do Ocidente, SP, Pensamento, 1976, p.28 - grifo nosso

(43) Idem, ibidem, p.28

O eu-narrador sente a insuficiência dos sentidos físicos que se transformam em *peixe-desespero fora d'água*, ou seja, fora de seu espaço *verdadeiro* e profundo que o *real* não alcança, daí o desespero e a inadaptação, a tensão entre o ser e o não ser, entre o real e o irreal, jogo de polaridades que poderá levá-lo a uma outra natureza, à sua *verdadeira* natureza. Qual o caminho que o levará até *ela*? O caminho das profundezas aquáticas, do inconsciente, que é a matriz fecunda de todas as fantasias do ser humano. Notamos o aspecto aquático na presença espacial do peixe desesperado por estar fora de seu habitat natural. É por esta razão que afirmamos haver elementos afins entre as duas possibilidades, embora as palavras do eu-narrador, *W entrelaçado*, pareçam sugerir a primeira das possibilidades. Voltando a ela, podemos também distinguir-lhes os seguintes *supra-sentidos* em contraposição aos *infra-sentidos*: Visão x Luz Espiritual; Audição x Som do Verbo.

É através dos *infra-sentidos*, ou seja, através dos cinco limitados e enganadores sentidos físicos que o eu-narrador busca atingir um sexto sentido, ou *supra-sentido* que o porá em sintonia com o Uno, com o Divino.

E outra vez as diagonais dividem o quadrado em raios X separação sectores transbordantes de praça de touros onde o eu-querer-me-dizer (grifo nosso) fosse o touro mais forte contra toureiros transparentes a sangrarem-me o cachaço. (p.27)

Nessa tensão conflitiva, o eu-querer-me-dizer, ou seja, a *vontade* de desvendar o mistério, geradora da energia, é o touro mais forte (libido) contra toureiros transparentes, ou seja, obstáculos inconscientes que, aproveitando-se de sua *invisibilidade*, afligem o touro que luta por vê-los. Essa luta contra toureiros invisíveis movimenta o quadrado azul e o transforma em círculo, *mas o círculo-cansado de se procurar (...) parava em quadrado azul (...)*

Nesse momento, os sentidos desapareciam plos cantos em arrancos instantâneos de bichos surpreendidos e iluminavam os vértices de olhos inchados de medo e acesos de curiosidade na entrada de buracos que só existissem por desaparecerem os peixes espantados. O meu atavismo tinha caído no fundo. (p.28)

Quando o círculo pára, o eu-narrador vislumbra, através de um sexto sentido, suscitado pelos demais, a sua totalidade: quadrado azul sem diagonais. Nesse instante o conflito cessa e os cinco sentidos físicos desaparecem todos, seu atavismo viscoso (sua máscara) vai ao fundo.

Primeiramente, os sentidos foram identificados como peixes desesperados fora d'água; agora são representados por bichos surpreendidos, ou seja, o eu-narrador toma conhecimento de seus instintos, de sua sensualidade reprimida e é por esse motivo que desaparecem.

No momento da identificação consigo mesmo, automaticamente, o eu-narrador identifica-se também com o Cosmos: *A minha inteligência fabricada de substância de Eternidade (...) importância capital de ser Eu a origem de todas as luzes.* (p.28) Notamos uma inversão valorativa em relação ao eu-narrador: anteriormente ele afirmava ter a Esfinge dentro de si, tornando-se Espaço e objeto da mesma; agora ele é a origem de todas as luzes (matriz, princípio, o centro) e sua inteligência é fabricada de substâncias de Eternidade. A Esfinge não mais o transcende. Ele transcendeu a Esfinge. Mas o seu atavismo, que havia caído no fundo, volta a manifestar-se, evitando a estagnação, fazendo com que o eu-narrador se recorde: *Lembrava-me também de já ter sido minha inteligência a matéria corante das porções cúbicas do Oceano (...) E a minha inteligência ia escorregando ventosa plo fundo do mar (...)* (p.28) A inteligência é, então, novamente voltada ao inconsciente, prosseguindo o movimento que deve durar enquanto houver vida. Encontra o lado obscuro de seu elemento

feminino (anima), representado pela criada nua que ele desconhecia e que lhe desperta novamente os sentidos: ***A pele viciosamente perfumada tinha um tato desmaiado de setim-veludo (sic) interminável inesgotável no meu desejo (...) agora era todo o meu corpo que possuía essas sensibilidades tão intensificadamente independentes nos seus contornos (...)*** (p.30)

Ele quer viver intensamente esses desejos, sem nenhuma culpa, mas existe ainda uma barreira que o impede: Ele recusa os serviços da criada e da amante (outra faceta da anima) e prefere tomar banho (p.32). Apesar dessa repressão, ele vai pouco a pouco se integrando à sua fantasia até conseguir um estágio de parcial identificação com as personagens que a representam: ***Nisto entrou a criada toda nua e ajudou-a a vestir-lhe o meu corpo mole (...)*** Nesse momento o *eu-narrador* retoma a posição de espaço-objeto. Essa posição o recoloca frente ao conflito: a criada, que deveria servi-lo, agora lhe dá ordens e o repreende, tornando-se espaço ocupado pela voz da mãe morta: ***Se tua mãe não tivesse morrido (...)*** (p.33) Essa voz o reprime e inibe - ***sujeição familiar que impedia a saída da alma - E ainda essa dissertação não tinha terminado e já a criada tinha voltado cos sapatos de veludo. Eu estremecei sacudido por um choque (...)***

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o sapato é símbolo de viagem, não somente em direção a outro mundo, mas em qualquer direção. Ele é, também, símbolo da consciência e símbolo do desejo sexual. Calçar sapatos é um símbolo fálico.

A criada, assim como a mãe morta, conforme já observamos, representa uma faceta da anima e, apesar de toda a repressão que suscita, é ela que traz os sapatos de veludo, cuja maciez confortável agrada aos sentidos; é ela que o tornará apto a empreender a viagem através do inconsciente, viagem que o fará tomar posse de si mesmo, que o levará ao autoconhecimento. Apesar de o texto não deixar claro se os sapatos de veludo são trazidos para o eu-narrador, para a amante, ou se estão sendo usados pela própria criada, a interpretação

ainda é válida, uma vez que amante, criada e eu-narrador são uma única pessoa.

O eu-narrador está duplamente prisioneiro dentro de si mesmo: ***mas Eu não era Eu nem Eu era a minha amante. Eu era apenas a minha inteligência fechada dentro da cabeça da minha amante e sem comunicação absolutamente nenhuma coa minha amante.*** (p.33)

Todos os sentidos do eu-narrador estão voltados às sensações e à ***massa fluida e indesagregável que é toda a energia da paixão da mãe*** (p.33); transtornado, frente às duas facetas da anima, quer entregar-se à segunda, mas o braço forte da primeira o detém recriminavelmente. A sua inteligência pedia à criada, através da boca da amante, que mudasse de avental. Segundo J. Chevalier, um dos simbolismos do avental seria ***la tunique de peau dont Adam et Eve couvrirent leur nudité après la faute originelle.*** (44) Lembremos que, inicialmente, a criada estava toda nua. Essa não aceitação tumultuada transporta nosso ***herói*** a um intenso estado depressivo, pessimista, provocado pelo conflito interior, pela culpa que sente em relação a sua parte instintiva, animal. ***Há coisa mais obscena que a humanidade? (...) Que forma terá a lesma que nos segrega? Nenhum outro excremento é venenoso como o da terra! Ignóbeis parasitas (...) Eu odeio a Humanidade (...)*** (p.34)

A nosso ver, a palavra Humanidade poderia ser substituída por coletividade humana. Não é a idéia de humanidade que ele odeia; a palavra humanidade não se refere à natureza humana, e sim à sua forma massificada, coletiva e inconsciente de conduta, à ignorância que deixa raízes profundas no ser e este não pode arrancá-las sem sofrimento, sem sacrifício. ***A humanidade não tem a luz que vem de dentro, mas tem-na o homem, um por um,***

(44) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant - op. cit.

peessoa por peessoa (45) Não é a humanidade que ele desvaloriza, e sim a ausência de autoconhecimento. Ele blasfema por não poder louvar a individualidade: ***Ser génio quer dizer reproduzir-se igual a si-próprio, totalmente igual a si-próprio, exageradamente igual a si-próprio, logo: não há génios. E bastaria Um só para que se revelasse o segredo de ser génio, o segredo do mistério onde está enterrada a Felicidade, o segredo de todos os segredos(...)*** (p.34)

Como podemos notar, essa luta não poderia terminar: possui como insígnia a perpetuidade. Movimenta-se ciclicamente: todo estágio vitorioso vem seguido de nova afronta e o herói não deve ser herói uma única vez, e sim deve sê-lo a cada instante. A vitória significa uma pausa necessária, mas que não deve permanecer, visto que toda inércia é estagnação. Por esse motivo, nosso herói ergue novamente a cabeça, buscando a resolução dessa nova luta; renascem-lhe as esperanças, pois, apesar de tudo, existe a velocidade, o movimento, a força que perdura para sempre por ser a própria força da Natureza; tal energia poderá levá-lo a novos estágios ascendentes, gradativamente, como degraus inciáticos: podem ser enumerados os que já foram galgados; os que ainda restam, não podem ser captados por ***Nós que estamos milênios atrasados de nós mesmos.*** (46)

(45) José de A. Negreiros - *Teatro*, Lisboa, Ed. Estampa, 1971, p.250

(46) *Idem, ibidem*, p.238

3.3 - REDUÇÃO DA AÇÃO

Após termos construído a ação, ou seja, procurado traduzi-la compreensivelmente, vamos reduzi-la aos produtos do inconsciente coletivo até chegarmos ao arquétipo que impulsionou toda a fantasia. Através desse arquétipo, tomaremos conhecimento da essência, da unidade do conflito.

Observamos no esquema e no gráfico das págs. 33 e 34 e também no desenvolvimento deste trabalho, que as personagens relacionam-se entre si: às vezes chegam a confundir-se uma com a outra; outras vezes a identificação dá lugar a um afastamento ou divisão seguido de nova fusão, num movimento circular e dinâmico. Temos, então, um desdobramento de cada personagem e, ao mesmo tempo, uma redução: todas elas constituem a totalidade. A tais personagens, dada a grande abrangência que as caracteriza (fato que também podemos vislumbrar no capítulo referente às personagens e ao Espaço-Tempo), daremos denominações mais genéricas que as anteriores: animus, anima (relativas ao inconsciente) inteligência (relativa ao consciente) e Individualidade (relativa à totalidade humana) e as colocaremos em face a seu oponente, delimitando, também, as diversas fases da luta. Essa divisão em **fases** que propomos constitui apenas um artifício. Na realidade não existe uma divisão ordenada de fases no conflito. A redução é, portanto, uma **estratégia** metodológica, intelectual, que busca, através da ordenação, uma maior compreensão do fato.

Consideraremos, então, já que o texto é todo embasado na dualidade, os seguintes pares antagônicos: Personalidade x Individualidade, Intelecto x Fantasia, Razão x Instinto, Espaço-Tempo físico x Espaço-Tempo individual, Altura x Profundidade, Finito x Infinito, Movimento x Inércia.

A posição social que uma pessoa ocupa, suas diferentes condutas perante as diversas situações que a vida lhe apresenta e às quais se vê impelida a

moldar-se, bem como as tendências sexuais, constituem diversas máscaras, ou a personalidade dessa pessoa. Essa personalidade deveria ser um objeto, uma forma da qual nos servimos para obtermos um *status* dentro da sociedade que lhes impõe o uso; o que acontece, porém, é que o ser humano esquece sua verdadeira origem e confunde-se com rótulos, perdendo-se dentro de si mesmo, posto que o homem não é sua personalidade e sim sua Individualidade, que geralmente nunca chega a conhecer, nem se esforça para tanto. Esse ser humano estará, então, incompleto, pois dirige suas atenções apenas a uma parte, esquecendo-se do todo. Para tomar conhecimento dessa realidade, o homem deve admitir que *a plenitude da vida tem normas e não as tem, é racional e irracional.* (47) O homem não é só matéria, é também espírito cujas leis ultrapassam o real; no entanto, é muito difícil acreditar em algo que não se vê manifestado dentro do mundo físico. Por esse motivo, o homem não dá atenção às suas fantasias, que são aflorações do inconsciente, tão real quanto o consciente e por isso exigente de uma parte de consideração. Tais fantasias não se enquadram no *razoável* e assim são repelidas pelo intelecto, que *conserva-se preso em si mesmo enquanto não sacrificar sua primazia, de moto próprio, para reconhecer a dignidade de outros propósitos. Teme a iniciativa de si mesmo e de negar a sua validade, visto que, para o intelecto, tudo o que lhe for alheio não passa de fantasia. Mas terá existido jamais algo de grandioso que não fosse antes fantasia?* (48) (...) *a verdadeira mentira é o sonho. O sonho é a grande prova do fenômeno pessoal da individuação: no sonho atingimos o que ainda não somos (...) o conhecimento vive cara-a-cara com o mistério.* (49)

(47) Jung - *Psicologia do Inconsciente*, trad. brasileira, Petrópolis, Vozes, 1978, p.41

(48) Jung - *Tipos Psicológicos*, trad. brasileira, 3ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1976, p.88

(49) José de Almada Negreiros - *Poesia*, Lisboa, Estampa, 1971, págs. 13 e 14.

Não devemos nos esquecer de que, apesar de serem oponentes, as partes se completam; desse modo, apesar de a fantasia não residir nos domínios do intelecto, esse poderá auxiliar muito na resolução do enigma por ela suscitado. Tal resolução, contudo, não será determinada por ele, mas pela intuição gerada através da junção e harmonização dos dois elementos. Semelhante tipo de tensão é observado no texto, que apresenta dois níveis de fala: uma consciente e outra onírica.

A primeira fase do conflito foi projetada e resolvida, pois o intelecto soube valorar seu oponente e integrou-se nele. Isso porém não é tudo, é apenas um intróito a outros conflitos que serão suscitados através da evolução da fantasia. Para que evolua, é necessário oferecer-lhe energia; por esse motivo, o eu-narrador deslocou-se para o espaço onírico, insuflando-lhe mais força. É nesse mesmo momento que se forma um novo par oponente: o sítio *real* x o sítio *irreal* da fantasia. O novo conflito reside no inconsciente, que também está configurado em dois planos: um mais restrito, de caráter pessoal, e outro mais amplo, de caráter coletivo; os dois planos inconscientes se completam e se amoldam um em decorrência do outro, mesclando-se, confundindo-se a todo momento, razão pela qual é muito difícil distingui-los. O inconsciente coletivo corresponde à síntese histórica da humanidade, cujo tempo nossa memória jamais poderá alcançar; todo homem o recebe como herança e a ele soma suas próprias experiências; podemos, então, imaginar o grande desafio entre esses dois espaços nos seus respectivos tempos e a grande distância que os separa; no entanto, os dois opostos também se unem e unidos amplificarão a primitiva fantasia.

Conciliados Espaço e Tempo, através do mergulho no inconsciente, um novo conflito é concebido: no inconsciente existe o lado obscuro do ser, a sua sombra, um atributo que jamais o ser ousou imaginar possuir: (...) ***temos em algum lugar um irmão tenebroso e pavoroso, ou seja, o nosso contrário em pessoa, ligado a nós pelo sangue, que conserva tudo***

e que maldosamente armazena o que gostaríamos que desaparecesse de nossa frente. (50) A sombra é a concentração de todos os instintos, desejos reprimidos, de todos os demônios que habitam o ser humano. Esses demônios, no entanto, têm um alto valor contrastante e energético capaz de valorizar seu oposto: o aspecto luminoso. É como se fosse um espelho: para que nos possamos ver refletidos numa superfície vítrea, transparente, é necessário vedá-la com uma parte escura. É preciso que haja, então, essa aproximação e convivência com a sombra, visto que ***o homem que não atravessa o inferno de suas paixões também não as supera (...)*** ***Se abandonarmos, deixarmos de lado e de algum modo esquecermo-nos excessivamente de algo, correremos o risco de vê-lo reaparecer com violência redobrada.*** (51)

Aqui talvez resida a fase mais delicada e decisiva da luta: o homem poderá perecer se não agir com a máxima cautela. Paralelamente, ao imergir no inconsciente, o ser tomará conhecimento de um parceiro de natureza sexual oposta que o habita: a mulher encontrará o seu animus, o homem encontrará a sua anima (52) Agora entra em jogo também a integridade sexual e , o que é muito pior, ambas as facetas possuem também uma dualidade: um lado positivo contrapondo-se a um outro negativo. Isso é insuportável ao ser humano que tenha por estigma a mediocridade: nunca aceitará a não existência da integridade sexual que supõe ter e sim um composto dos dois sexos onde um deve predominar. Uma vez conhecedor de mais esta polaridade, ele estará apto a perceber todo o dinamismo do cosmos. Saberá que tudo o que está contido na natureza é regido pelas mesmas leis e saber-se-á parte integrante de um todo maior. Tal sentimento o porá em comunhão com o cosmos, consigo mesmo e com seu semelhante.

(50) Jung - Psicologia do Inconsciente, p.31

(51) Jung - Memórias, Sonhos, Reflexões, comp. e pref. Aniela Jaffé, trad. brasileira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1963, p.243

(52) Segundo Jung, Anima e Animus também são configurações da personalidade e manifestam-se alternadamente nas reações de uma pessoa perante as diversas situações que enfrenta. Uma delas sempre predomina, apesar de a outra nunca deixar de atuar.

Uma nova dupla opositiva esconde-se por trás dessa vitória: profundidade X altura. Para ascender, foi necessário atingir a região abissal do ser. ***El descenso a las profundidades parece preceder siempre al ascenso.*** (53) Eis por que na fantasia do eu-narrador o quadrado azul tinha uma tampa que se abria para o infinito e ao mesmo tempo era o sítio onde existia a maior ***profundidade oceânica.***

A possessão mágica de todos os limites e extremos e de todos os movimentos através de um instante onírico, faz com que o eu-narrador formule uma nova mensuração de eternidade: ***A eternidade existe sim, mas não é tão devagar!*** Conseguiu superar espaço e tempo, vivendo simultaneamente o passado, presente e futuro num único instante, fruindo seu eterno presente. O domínio sobre a finitude temporal coloca-o em face ao infinito e o faz sentir-se senhor de si próprio e o senhor do universo, ***origem de todas as luzes.*** Tal sentimento, porém, é perigoso e pode ocasionar, segundo Jung, uma ***inflação psíquica***, ou seja: o esquecimento da Individualidade cede lugar a uma irrupção do inconsciente coletivo, e a pessoa adquirirá uma autoconfiança exagerada e presunçosa que a responsabilizará pelo destino da humanidade. ***Poderá sentir-se como Prometeu acorrentado no Cáucaso ou como um crucificado.*** (54)

Podemos notar, no texto estudado, um princípio de inflação: ***Meu Deus! permites que Eu pense na Felicidade da vida se todos tivessem a brutalidade da minha Inteligência?*** (p.31) ***Se és Deus por que não me deixas dizer o segredo da felicidade a esta gente? Dói-me tanto vê-los parvos!*** (p.32)

(53) Jung - Arquetipos e Inconsciente Colectivo, p.24

(54) Jung - O Eu e o Inconsciente, trad. brasileira, 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1979, p.16

Como vemos, existe uma angústia muito grande, angústia que o autor demonstra também em outros trabalhos: ***É esta a palavra que encerra toda a tragédia de Prometeu: conhecimento (...) mas, oh fatalidade ! O homem não é homem. O homem somos nós todos e cada um de nós ! (...) Eis a tragédia: o Homem não é só Prometeu, é Prometeu e mais o resto dos mortais (...)*** (55)

Apesar de afirmar que cada qual deve responsabilizar-se pelo seu destino, ele parece responsabilizar-se pelo destino de todos . Perante semelhante atitude, um homem pode sucumbir, pois, a nosso ver, ela representa um acomodamento decorrente da ilusão de ter-se atingido a plenitude humana . O eu-narrador não permite que esse momento de êxtase se paralise em sua beatitude pois, segundo ele, ***a eternidade existe sim, mas não é tão devagar!*** A eternidade só existirá enquanto existir a finitude, enquanto houver esse equilíbrio de contrários que movimenta e dá ritmo a tudo. Portanto, a perfeição e plenitude humana é a própria busca enquanto houver a imperfeição; se ela deixasse de existir, estaria paralisado o cosmos e a palavra VELOCIDADE não teria sentido . Concomitantemente, a velocidade somente terá razão de ser enquanto houver um ponto inerte e inatingível que se objetive atingir. É por essa razão que a fantasia do eu-narrador ***termina no início e Principia no final***, ciclicamente, através da velocidade que ele canta: ***triunfo da Europa que elucida o Mundo***. O próprio texto, iconicamente, contrói esse movimento na sua simultaneidade, na sua descontinuidade. Tal movimento, como sabemos, é circular, ***mas o círculo cansado de se procurar dentro de si-próprio em velocidade-mania parava nitidamente em quadrado azul***. (p.27)

Terminada a redução, iniciaremos a análise simbólica. A fantasia do eu-narrador define-se em K4 o Quadrado Azul. Conforme já foi dito , este símbolo, a nosso ver, representa uma totalidade, uma unidade formada de quatro partes

diversas e significativas, constituidoras de elementos simbólicos de ampla e múltipla significação: é como se cada elemento fosse um universo à parte, mas que, apesar disso, se relacionasse com os demais, culminando em uma fusão, apesar de suas divergências.

Para não trair-lhes a essência (o que não é fácil), julgamos aconselhável, antes de tecer qualquer comentário, apresentar uma breve resenha das diversas possibilidades de significação que cada um pode conter. Faremos, então, uma excursão ao universo dos símbolos, que nos levará ao arquétipo que motivou tal conflito.

Observaremos, de início, cada símbolo separadamente, buscando sua tradição oculta, esotérica.

Francisco Valdomiro Lorenz, um estudioso de Cabala, cuja principal aplicação **é a decifração dos textos sagrados pelo simbolismo dos números e das Letras (...)** (56), afirma a presença de uma duplicidade fonética na letra "K" : **KHAPH (k, aspirado) é o símbolo da assimilação, afinidade, coesão, matriz cosmogônica, vida refletida e passageira, fôrma, molde, modelo(...)** (57) **KOPH (k ou q) é o símbolo da compreensão, arma ofensiva, golpe, ferida (...); designa também voz, escrita, letra, lei.** (58)

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, **Le Ka symboliserait une force vitale, apte à se personnaliser de plus en plus, suivant l'évolution de la conscience individuelle et collective(...)**

(56) François - Xavier Chaboche - Vida e Mistério dos Números. Trad. brasileira, SP, Hemus, 1979, p.19

(57) Francisco Valdomiro Lorenz - Cabala - A Tradição Esotérica do Ocidente, SP, Pensamento, 1976, p.28

(58) Idem, ibidem, p.29

manifestation des énergies vitales, autant dans sa fonction créatrice que dans sa fonction conservatrice. (59)

No Egito , o *ka-mutef* (o "touro de sua mãe"), outro não é senão o ka, a força procriadora do deus. É nela e por meio dela que o pai e o filho se acham unidos, não numa tríade, mas numa espécie de trindade. Ou melhor, uma vez que o *ka-mutef* constitui numa forma especial do *ka* divino, podemos, por assim dizer, falar de uma trindade constituída do seguinte modo : deus-rei-*ka*, onde o deus é o "pai" e o "filho"(...)

Os primeiros cristãos do Egito transpuseram simplesmente suas concepções tradicionais acerca do ka para o Espírito Santo. Isto também explica o fato incomum de que na Pistis Sophia Coptica (séc.III) Jesus tem o Espírito Santo como seu sócia, isto é , como verdadeiro *Ka*. (60)

O *ka* é o espírito de vida, princípio vital próprio, tanto do homem como do deus, e pode, por conseguinte, ser considerado como razão, como "alma" ou como sócia espiritual (...) pode ser comparado com o "espírito", com o "gênio" do homem. O *ka-mutef* representa uma hipostasiação da potência genética (...)

(no Egito) O *ka* dos reis tinha inclusive um nome individual. Assim, no caso de Tutmósis III, era chamado o "ka vivo do Senhor dos

(59) Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, op.cit.

(60) Jung - Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade, trad. brasileira, Petrópolis, Vozes, 1979, p.4/5

dois países", "o Touro (61) vitorioso que brilha em Tebas " (62)

O ka é aquele que torna tudo real, mas que vela do espírito (...) o sentido (...) (63)

O 4 simboliza (...) o universo criado, formal, material, sua relação com o mundo espiritual (...) O 4 é a base de qualquer edifício duradouro, em um mundo marcado pela dualidade(...)

Embora saído do 3 (espírito), o 4 (matéria) tem a tendência a esquecer sua fonte: ele marca freqüentes vezes, a limitação, a parada na evolução, o encadeamento na causalidade. Ele tem a tendência de se bastar a si mesmo. (64)

A relação do 4 ao 10 (valor secreto de 4=10), cifras que simbolizam a integridade do universo - é dada (...) pela Tetraktys de Pitágoras (...) o 10 simboliza o retorno à unidade depois de um ciclo completo de criação (...) (65)

A Tetractys, o Sagrado Quaternário dos Versos d'Oiro, que "tem nela a origem e a raiz da eterna natureza" consiste na simetria que têm entre si quatro unidades da Década. (66)

(61) Observemos a seguinte passagem da narrativa, onde o "eu-narrador" se refere metaforicamente a esse animal: "E outra vez as diagonais dividiam o quadrado em raios X separação sectores transbordantes de praça de touros onde o eu-querer-me-dizer fosse o touro mais forte contra toureiros transparentes (...)" (p.27)

(62) *Idem, ibidem*, p. 21/22

(63) Jung - Memórias, Sonhos, Reflexões, p.164

(64) François-Xavier Chaboche - op.cit., p.121

(65) *Idem, ibidem* p. 123

(66) José de Almada Negreiros - Ver. 1ª ed., Lisboa, Arcádia, 1982, p.207

(...)um symbole incomparable de plénitude, d'universalité, un symbole totalisateur. (67)

Quatro é o número das medidas do mundo. (68)

QUADRADO

Il est le symbole de la terre, par opposition au ciel, mais aussi, à un autre niveau, il est le symbole de l' univers créé , terre et ciel, par opposition à l' incréé et au créateur (...) Le carré est une figure anti-dynamique ancrée sur quatre côtés. Il symbolise l'arrêt, ou l' instant; voire de stabilisation dans la perfection (...) Tandis que le mouvement aisé est circulaire, arrondi, l'arrêt, la stabilité s'associent avec des figures anguleuses, des lignes heurtées et saccadées (...) space sacré (...)

Dans les théories platoniciennes, le quaternaire se rapporte à la matérialisation de l'idée elle-même. Celui-ci exprime les essences, celui-là les phénomènes; l' un l'esprit, l' autre la matière (...) Dans la tradition chrétienne le carré, en raison de sa forme égale des quatres côtés, symbolise le cosmos; ses quatres piliers d'angle désignent les quatre éléments(...) Le quadrangulaire n'est pas autre chose que la projection de la sphère sur un plan terrestre. (69)

O quadrado é exactamente o Sol, a Luz, Zeus, numa palavra: o visível da inseparabilidade do sagrado e do sensível, do qual Apolo é a sua eterna presença. No quadrado está o algarismo quatro, o de

(67) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant - op.cit.

(68) Jung - Septen Sermones ad Mortuos, IV sermão, in Memórias, Sonhos, Reflexões, p.338

(69) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant - op.cit.

Apolo, os dois engendradores sagrados mais os dois engendradores sensíveis. A quadratura do círculo é presença da simetria. (70)
(Lembremo-nos de que Apolo é o deus da Luz, das artes, da perfeição, da forma)

AZUL

Le bleu est la plus profonde des couleurs: le regard s'y enfonce sans rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini (...) Le bleu est la plus immatérielle des couleurs: la nature ne le présente généralement que fait de transparence, c'est à dire de vide accumulé, vide de l'air, vide de l'eau(...). Immatériel en lui-même, le bleu dématérialise tout ce qui se prend en lui. Il est chemin de l'infini, où le réel se transforme en imaginaire (...)

Clair, le bleu est le chemin de la rêverie (...) La pensée conscient y laisse peu à peu la place à l'inconscient, de même que la lumière du jour y devient insensiblement lumière de nuit.

Domaine, ou plutôt climat de l'irréalité - ou de la surréalité-immobile, le bleu résout en lui-même les contradictions, les alternances-telle celle du jour et de la nuit qui rythment la vie humaine. Impavide, indifférent, (...) il suggère une idée d'éternité tranquille et hautaine, qui est surhumaine- ou inhumaine. Son mouvement, pour un peintre comme Kandinsky, est à la fois un mouvement d'éloignement de l'homme et un mouvement dirigé uniquement vers son propre centre qui, cependant, attire l'homme vers l'infini et éveille en lui le désir de pureté et une soif de surnaturel(...)

Le bleu est la couleur du yang (...) Huan (bleu), couleur du ciel

obscur, lointain, évoque (...)le séjour d'immortalité, mais aussi, si on l'interprète d'après Tao-te-king, le non-manifesté. Le caractère ancien serait en rapport avec le déroulement du fil d'un double cocon, ce qui rappelle le symbolisme de la spirale. (71)

(...) Cette profondeur,c'est dans le bleu qu'on la trouve et, déjà, d'une manière Théorique, dans son mouvement, mouvement d'éloignement de l'homme et mouvement dirigé vers son propre centre.Il va de même lorsqu'on laisse le bleu (la forme géométrique est ici indifférente) agir sur l'âme. La tendance du bleu à l'approfondissement le rend précisément plus intense dans les tons les plus profonds et accentue son action intérieure. Le bleu profond attire l'homme vers l'infini, il éveille en lui le désir de pureté et une soif de surnaturel. (72)

(bleu)En tant que couleur, elle est une énergie; mais elle se trouve du côté négatif, et dans sa pureté la plus grande, elle est en quelque sorte un néant attirant.Il y a dans ce spectacle quelque chose de contradictoire entre l'excitation et le repos. (73)

Se virmos bem, constataremos em cada símbolo inúmeras possibilidades de interpretação; porém, dentro dessa gama simbólica há uma probabilidade de síntese, bem como uma estreita relação entre todos os símbolos, que se apresentam como signos de modalidades diversas, apesar de conformarem essências afins. Torna-se difícil, no entanto, reduzir essa multiplicidade à unidade, e, já que tudo no universo apresenta como insígnia a dualidade, consideraremos

(71) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant - op.cit.

(72) W. Kandinsky - Du Spirituel dans L'Art et dans la Peinture en particulier (Au Coeur de la création picturale) traduit de l'allemand par Pierre Volboudt, Denoël/Gonthier, Paris, 1983, p. 123

(73) Goethe - Traité des Couleurs, 3^e ed., trad. francesa, Triades, Paris, / 1983/ p.262

dois processos interpretativos. Inicialmente, observaremos as seguintes possibilidades:

K = Energia vital que vela uma essência espiritual

4 = Símbolo totalizador: o número das medidas do mundo e retorno à unidade depois de um ciclo completo de criação, já que o valor secreto de 4 é 10, e o 10 é o número que representa a unidade. O valor secreto (vs) de um número é *o total daquilo que ele contém de aparente ou oculto*. (74). O número 4 contém ocultos os números 1,2 e 3 e aparente o número 4. Então, $4 = 1+2+3+4 = 10$

Quadrado = Exprime as essências tanto do espírito como da matéria, símbolo do cosmos, projeção da esfera, que representa a divindade, num plano terrestre.

Azul = Profundidade, imaterialidade, o não manifestado, alternância, símbolo da espiral.

Baseados nessas possibilidades, concluímos que a junção desses elementos constitui a totalidade do cosmos e também a do próprio homem, uma vez que aos quatro elementos cósmicos: Terra, Água, Ar e Fogo, correspondem os quatro elementos que performam a totalidade do homem: a Terra equivale à sua materialidade, sua parte orgânica; à Água, sua energia vital; o Ar está relacionado à parte psíquica, emocional; o Fogo representa *Razão Pura*, usando a terminologia de Kant, uma razão grávida de discernimento e verdade. Essa Totalidade oculta um substrato profundo, cujo acesso somente é possível através de um esforço contínuo, incessante, de um movimento cíclico em torno de um centro, o centro sagrado no qual reside a Individualidade única; tal movimento desenvolve-se em forma de espiral. Observemos um fragmento do texto que nos aponta essa possibilidade: *Do quadrado saltou uma espiral de cobre ascendentemente mola (...)*. (p.21)

(74) Raymond Abellio, *apud* François-Xavier Chaboche, *op. cit.*, p.30

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a espiral evoca a evolução de uma força ou de um estado. Ela manifesta a aparição do movimento circular, vindo do centro original, que se prolonga até o infinito. É símbolo de emancipação, extensão, desenvolvimento, continuidade. Está ligada ao simbolismo cósmico da lua, ao simbolismo erótico da vulva, ao simbolismo aquático da concha, à fertilidade e ao caráter cíclico da evolução. É equilíbrio em meio ao desequilíbrio, harmonia do ser em meio às mutações.

O cobre também é um símbolo cosmogônico, que se refere fundamentalmente ao elemento água, princípio vital de todas as coisas; equivale à palavra, que, assim como a água, é fecundante, e ao verbo divino.

A espiral que salta do quadrado é de cobre. Notemos a estreita relação que há entre o simbolismo da espiral e o do cobre: o primeiro refere-se à lua, que evoca o princípio feminino, a transformação, a alternância, a fertilidade; o segundo diz respeito à água, que também está ligada à idéia de fertilidade, de vida, de movimento.

A lua e a água são elementos cósmicos que representam o princípio feminino, a fertilidade. A espiral prende-se simultaneamente à água, fonte de vida, e à vulva, órgão procriador dos animais e dos seres humanos. É, então, esse movimento interno (espiral de cobre) do quadrado azul que vai gerar uma nova consciência, um novo estágio de evolução, já que a espiral era ***de cobre ascendentemente mola***. Podemos notar como os elementos cósmicos estão estreitamente ligados aos elementos humanos e vitais, formando um enorme encadeamento cíclico.

A evidência deste primeiro processo interpretativo torna-se flagrante se observarmos atentamente a simbologia deste fragmento da obra estudada: ***O quadrado azul inchava-se pra harmonium asmático coa voz de candeeiro rouca de ventania e dizia esta quadra de 4 vértices: Amar***

= A+M+A+R. Primeiro um A , o primeiro a de amar. A seguir um M, o único M de amar. Depois outro A, o segundo A de amar. E por fim um R, o R do fim de amar. Todos os outros A A eram independentes como estes, todos pertenciam às suas palavras, aos seus lugares nas palavras. (p.27)

Apoiados, ainda, na semântica cabalística das letras, encontramos a seguinte essência simbólica atribuída à palavra (constituída de 4 letras) amar:

Amar : A = homem, M concebe e dá a luz, R o que sente, quer ou pensa. (75)

Então, o quadrado remete a amar; amar situa o homem na máxima expressão potencial de sua essência vital e divina. Todos os AA (homens) são independentes (indivíduos), mas pertencem às suas palavras (coletividade), cuja significação, conteúdo e lucidez serão caracterizados pelo devido lugar (destino, lei) que cada indivíduo deverá ocupar na sua palavra (expressão, vida).

Segundo Almada Negreiros, para que a coletividade evolua é necessário que cada um de seus membros adquira um autoconhecimento, e adquiri-lo significa estar ciente de seu próprio destino e segui-lo da melhor maneira possível. Se pudéssemos transformar a coletividade em uma palavra onde cada indivíduo cômico de seu próprio destino fosse uma letra, então todas as letras, nos seus devidos lugares, formariam uma palavra plena de significação e conteúdo; o contrário seria o caos, teríamos um amontoado de letras sem sentido, sem vida, sem valor nenhum.

Poderíamos considerar também um segundo processo de interpretação:

K = Fôrma, voz, escrita, lei, gênio do homem.

4 = Limitação, universo material.

Quadrado = Universo criado, materialização da idéia.

Azul = Luz, transparência, símbolo da espiral (movimento), irrealidade, imaginação.

Prossegue a idéia de totalidade e essência, porém não se trata mais da totalidade humana, e sim da totalidade e essência da ARTE (palavra também composta por 4 letras) como linguagem única e universal, apesar das diversas categorias que apresenta. ***Como os cinco sentidos físicos são a aparência da Unidade individual humana, assim as determinadas várias artes são os sentidos da Unidade Arte.*** (76)

Nesses quatro símbolos também estão evocadas todas as expressões artísticas: literatura, arquitetura, escultura, música, pintura, dança, teatro e até mesmo cinema; cada uma delas relaciona-se com todas as demais, desta forma:

O **K**, por ser um símbolo gráfico, é, portanto, escrita (letra), que é também voz (som) e lei (ética), conforme uma das citações sugeridas. Sendo letra, unidade que constrói palavras, pode aludir à literatura, bem como à arquitetura (do texto).

O **4** é um número; portanto, evidencia a proporção, o ritmo harmônico, a beleza.

O número é também o símbolo do ritmo sagrado; ordenando cores, sons e movimentos humanos (dança), prende e liga o devir efêmero: as cores, os sons e os movimentos tornam-se deste modo sinais de uma ordem superior e sagrada em que se renova o que eternamente tem valor para o homem. (77)

(76) José de Almada Negreiros - Teatro, p.223

(77) Ernesto Grassi - Arte e Mito, trad. portuguesa, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.86

O quadrado é símbolo geométrico que, a nosso ver, evidencia principalmente o desenho, a escultura e a arquitetura (especialização).

O azul é um símbolo cromático (cor da atmosfera) que também pressupõe a idéia de LUZ, que *segundo indicam as comprovações da ciência, é de caráter e natureza ondulatória, sendo energia em pleno movimento; e, segundo a maior ou a menor intensidade de suas vibrações, aumenta ou diminui a tonalidade da cor. Tal como nossa retina capta e transmite.* (78)

Falando de cor, pensamos logo em pintura, mas aqui a evidência principal é a música, o som, a vibração da atmosfera; esse mesmo som que está no *K*, está presente no número "4", pois o número é ritmo, é música. Se é ritmo, é dança, é teatro, especialização, geometria; o cinema também é luz, é cor; utiliza-se da música e do movimento.

Em resumo, podemos notar que tudo é ritmo, movimento VELOCIDADE. Essa velocidade, ou movimento, que pode ser interno ou externo, também caracteriza a essência da arte.

O gênio criador do homem quer expressar-se (*K*); para tanto, necessita utilizar-se de uma forma, que é limitada (4), e materializa a sua idéia (quadrado), que, apesar de plasmada em toscas limitações, pode evocar a ilimitada essência que habita o homem (azul).

Enfim o Homem compreendeu que Paraíso, imortal ou mortal, era conquista. E o homem começou pela ferramenta chamava-se Arte. Com ela abriu cama para o universo o do erro, porque o outro já lá estava. Entre coração e cabeça pôs um vazio as paredes de dentro do vazio em matéria de receber e um dia houve luz dentro do vazio

(78) José Lopes Rega - Zodíaco Multicor. trad. brasileira, SP, Fretas Bastos, 1965, p.27

parecia rachado o fechado vazio parecia ser luz de fora que lhe entrava mas por fora a luz também vinha do vazio havia a luz de dentro e a luz de fora empurravam-se uma à outra a contenda era de vida e de morte e só havia uma solução que a luz que vinha de dentro fosse igual à luz que vinha de fora. Era a mesma. Não podia deixar de ser a mesma. De fora vinha fatal o destino que não era destino que vinha de dentro. Com a ferramenta, com Arte o Homem foi tornando fatal também o destino que vinha de dentro. E primeiro formou-se fatal dentro do vazio o destino da Humanidade inteira e depois formou-se fatal o destino do Homem, um por um, pessoa por pessoa. Uma vez formado fatal o destino da Humanidade inteira, e o do Homem, um por um, pessoa por pessoa, acabaram-se de vez os grilhões de Prometeu. (79)

Sabemos que a fantasia do eu-narrador foi motivada pela imagem do quadrado azul que guardava uma espiral; essa imagem é primordial, arquetípica. *Jung descreveu como alguns dos principais arquétipos (...) a persona, a sombra, a anima e o animus, o velho sábio, a terra-mãe e o si-próprio(...)* (80)

Analisando essa imagem simbólica, observaremos o arquétipo que a motivou. Notaremos a presença de uma figura geométrica estática opondo-se a uma espiral, que caracteriza o movimento cíclico em torno de um centro. Segundo Jung, as figuras geométricas, como o círculo, a roda, o quadrado ou qualquer objeto que transmita uma idéia de quadruplicidade, como, por exemplo, uma cruz, são símbolos do si-próprio; uma ou mais figuras geométricas que contenham um ponto central, constituem um mandala.

O eu-narrador recebe uma mensagem do inconsciente (carta). Dentro dela

(79) José de Almada Negreiros - Teatro; "Aqui Cáucaso" p. 249/250

(80) Frieda Fordham - op. cit. p. 42

havia um quadrado azul que continha uma espiral; o carimbo da carta (registrada) é também um mandala: um círculo inscrito num círculo maior e um centro numérico. (*K4 o Quadrado Azul*, p.21) Esse centro corresponderia à Individualidade ou *si-próprio*, fruto da harmonização dos opostos. ***O processo de individuação é por vezes descrito como uma jornada psicológica; pode ser uma vereda tortuosa e escorregadia, e, em certas ocasiões, parece pura e simplesmente que avança em círculos; mas a experiência mostra que a imagem mais adequada seria a de uma espiral.*** (81)

Mediante essas possibilidades, concluímos que o arquétipo que se busca realizar é o *si-próprio* e que para tanto é necessário empreender a incessante luta entre polaridades energéticas, cujo movimento se desenvolve em espiral que, a nosso ver, consubstancia-se à Arte do eu-narrador: é através dela que desenvolverá o caminho de volta ao centro; é através dela que empreenderá a grande luta em busca da sua individualidade, do seu próprio tempo e lugar, de seu próprio destino; trata-se, portanto, de uma luta ética e justa que tem por meta a elevação do homem e, por essa razão, também é arte e possui por componentes: ritmo, luz, som, harmonia e ética, que é a máxima fidelidade para consigo mesmo, pois o eu-narrador deverá lutar contra inimigos *transparentes*, irmãos, e nesse combate também está em jogo *o fatal destino da humanidade inteira.* (82)

(81) *Idem, ibidem*. p.71

(82) Não devemos interpretar a afirmação acima como sendo uma "inflação psíquica", mas como um sentimento de unificação: cada indivíduo constitui uma parte integrante da totalidade humana, que somente atingirá a plenitude se todos os seus componentes estiverem atuando (nos seus devidos lugares); não ocorrendo tal fato, verifica-se uma desintegração, uma quebra de harmonia. Poderíamos citar, como exemplo, a própria constituição orgânica do corpo humano: cada órgão desempenha uma função. O perfeito funcionamento de todos esses órgãos vai conformar a saúde desse corpo. Se um deles, no entanto, estiver atrofiado ou doente, mesmo que não seja de vital importância, constituirá sempre um desequilíbrio ou perda de energia que redundará em debilidade e morte lenta.

IV - CONCLUSÃO

Almada denominava-se *Poeta futurista e tudo*. Nessa breve afirmativa podemos suspeitar um universo de possibilidades e sugestões, bem como a síntese de nossa afirmação. TUDO = Notamos em sua obra uma fusão de simbolismo (francês) + Futurismo (italiano) + Orfismo + Expressionismo (alemão) + Cubismo, resultante feita de seleção extremamente criteriosa. O autor busca em cada movimento os pontos de afinidade com seu *eu* profundo, não aceitando idéias que pudessem ferir-lhe a integridade e a sabedoria. Afasta-se das regras ditadas pelos diversos *ismos* e segue suas próprias leis; age, assim, com lealdade: *Leal quer dizer conforme a Lei. Há uma lei que rege o fluido humano, tem uma lealdade que não é destrutível nem pelo próprio.* (1)

Através da avaliação de diferentes movimentos pertencentes a diversos países da Europa, pode também afirmar-se que buscava a unificação do espírito europeu, por ele representado na sua *individualidade* de cidadão português.

Aceitamos a sugestão oferecida pelo mestre: *Poeta Futurista*; deixamos, porém, o Tudo de lado e procuramos analisar alguns dos aspectos futuristas suscitados em uma de suas produções artísticas, dando destaque ao elemento Guerra e ao elemento Velocidade. Vimos que a guerra de Almada possui dimensões diversas da proposta pelos futuristas: não se trata de uma guerra anárquica, destrutiva e sem sentido; trata-se da guerra íntima que cabe realizar para obter a plenitude humana. Vimos, também, que a velocidade por ele sugerida, longe de fundar-se no encantamento eufórico pela técnica, pela maquinaria moderna (aviões, transatlânticos, trens etc.) é, acima de tudo,

(1) Jose A. Negreiros - *Nome de Guerra*, 2ª ed. Lisboa, Ática, 1956, p.212.

um efeito causado pela energia gerada por dualidades em atrito; dualidades manifestas não apenas na conformação da psique humana, mas em toda a Natureza, em todo o Cosmos. A velocidade que ele canta é o próprio ritmo da Vida, incessante movimento presente em sua produção artística.

Assim, parece haver motivos de sobra para denominar de **Futurismo Dirigido** à visão de Almada Negreiros, mesmo porque não se trata de um futurismo próximo, com tendências a tornar-se presente e passar, como passou o datado **Futurismo sem futuro**, conforme o denominou Guillermo de Torre; trata-se de um futuro com pretensões a infinito, um futuro com vistas a transformar-se em eterno presente.

Não é difícil perceber que Almada Negreiros ultrapassou seu tempo e que, por essa razão, não é compreendido pelo homem comum que quer uma arte que lhe sirva de muleta ou passatempo e não que o incite à luta, à consciência de seu efetivo dever; quer um entretenimento agradável, quer ser um receptor passivo: está acomodado na sua confortante inconsciência e não deseja sacrificá-la: não quer atuar. É esse tipo de homem que ele futuristicamente odeia na **Cena do ódio**, mas, ao mesmo tempo, é a ele que dirige a máxima preocupação em toda sua produção artística. Seu ódio é concebido pelo sentimento de impotência diante da impossibilidade de despertar tal homem, impelindo-o para a luta, já que a vida é constante ritmo.

Almada quer um espírito europeu unificado, um século XX construído por homens íntegros, mas tem a dolorosa consciência de que esse sonho apenas se realizaria através do esforço de cada ser humano, pois cada ser equivale a uma parte da coletividade. Sua arte nos dá o exemplo e aponta o caminho a ser percorrido em busca da individuação; ele gostaria que todos o trilhassem, pois **de nada lhe serviria a sabedoria, se os outros não a tivessem**.
(2) Afirma, ainda, que **O divórcio da coletividade e o indivíduo é uma**

(2) José A. Negreiros, Ensaios, Lisboa, Ed. Estampa, 1971, p.60.

catástrofe igual à de desaparecer subitamente o solo debaixo dos nossos pés. (3)

Na obra estudada pudemos constatar a tentativa de integração e unificação, autoconhecimento, através do jogo entre polaridades. Tal ludismo equilibra as polaridades e gera um homem em total harmonia consigo mesmo. O pretendido homem harmônico possibilitaria, então, a harmonização de toda a Europa, o que ele propõe principalmente em seus ensaios.

A verve de Almada nos faz rememorar o movimento dos jovens de Heidelberg e de Macpherson (Ossian) que desejavam atingir a verdadeira origem cultural de suas nações para libertá-las das múltiplas influências externas e impô-las às suas particularidades, através de uma arte nacionalista. Almada vai além: quer atingir a verdadeira essência do ser humano e conscientizá-lo de seu devido lugar na coletividade, para formar, então, a ***consciência da unidade espiritual da Europa***, através de uma arte universal. Ele almeja a unificação, mas objetiva também que cada nação européia contribua autenticamente com suas próprias características, da mesma forma que o ser humano deve buscar a individualidade sabendo respeitar e valorar todas as suas facetas personalísticas.

(...) Afinal, na Europa, não há senão casos particulares de europeus: o caso russo, o caso alemão, o caso inglês, o caso francês, o caso português, o caso espanhol etc. Os diversos determinados e legítimos casos da Europa. (...) cada povo irá buscar na antigüidade o seu bárbaro iniciador, o primeiro autor de sua independência telúrica, o seu primeiro aborígene, o seu autóctone originário, e fá-lo-á ressuscitar hoje, na Europa do século XX. (4)

(3) *Idem, Ibidem, p.78*

(4) *Idem, Ibidem, p.87/88*

Como bom educador, e sabedor da heterogeneidade de seu público, busca várias formas de expressão artístico-literárias que se resumem numa mesma e coerente ideologia. Nos Ensaios e nos Textos de Intervenção, obras que documentam seus artigos publicados em jornais e revistas, bem como conferências, faz uso de uma linguagem linear acessível e popular, que denota a preocupação do mestre querendo iniciar discípulos incipientes. Nas poesias, contos e no romance (Nome de Guerra) a mesma preocupação é dirigida a um público mais seletivo numa linguagem sibilina, hermética, iconizando a dificuldade mesma do autoconhecer-se, bem como seus insondáveis e misteriosos caminhos. No teatro ele dá forma, representação e movimento a essa idéia, oferecendo-a à visualização do público.

Pintor e desenhador, poeta, romancista e dramaturgo, a diversidade de caminhos que a sua obra percorreu (explorou seria, sem dúvida, o termo mais adequado) resolve-se afinal numa profunda, intrínseca unidade: porque todos eles, os caminhos do artista plástico como os do poeta ou ficcionista, (...) se orientam numa direção única, título de uma conferência que Almada proferiu (...) e que poderia servir de emblema a toda sua obra. (5)

Denominamos Almada Negreiros *mestre sem discípulos* motivados pela dificuldade de filiá-lo a qualquer movimento ou escola contemporânea mesmo porque, como já dissemos, ele as transcendeu ao criar uma arte com o vinco de sua individualidade. Todo movimento artístico possui um aliciador a propagar certas idéias que vão determinar e caracterizar o futuro movimento, cujos seguidores deverão *obedecer* e aceitar determinadas regras e padrões. Almada não poderia seguir regras ou padrões que não fossem ditados pelo seu intimismo, ou comprometeria toda a sua profunda coerência artística. Ele era o mestre de si mesmo e pretendia que cada ser humano o imitasse

(5) Luis Francisco Rebello, "História de um Desencontro", in Colóquio, nº 60, p.40

nessa busca iniciática da própria individualidade. A sua *escola* consistia na amplitude infinita que o habitava e que também habita todo homem, bastando saber explorá-la. Apontou as regras do jogo, cuja efetivação demanda espírito de *herói* e muita coragem. A amplitude infinita que o habitava, como sabemos, não era constituída apenas de elementos pessoais, mas também de elementos coletivos: é por tal razão que encontramos em sua obra características de várias tendências, unificadas e transfiguradas na fôrma da sua individualidade.

Primeiramente denominamos Almada Negreiros Mestre; depois, Poeta, por ter *o dom de descobrir os próprios fundamentos da vida, e ainda antes mesmo que a vida tenha podido assentar-se na realidade.* (6) Para ele, a poesia, *parte íntegra do recôndito mais puro da pessoa humana*, constitui a essência da arte. *A arte é um estratagema para a Poesia.* (7) Além de poeta, é também um grande artista, posto que *o grande artista é um explorador, um homem que se lança no desconhecido, que se arrisca em caminhos em que é normal que o resto das pessoas não consiga segui-lo imediatamente... é natural que a sensibilidade de um artista não se confunda com a sensibilidade "média" da sua época.* (8) Por essa razão também o chamamos de profeta que não somente ultrapassou a época de sua geração, mas também a de gerações futuras.

Como sabemos, os futuristas liberavam o instinto, o eu animal equivalente ao *Id* da psicologia freudiana, expressando-se através da violência, da agressão física, do abuso sexual, etc. Dispendiam toda essa

(6) Jose S.A.Negreiros, Ensaio, p.118

(7) Idem, Ibidem, p.118

(8) Joseph-Emile Muller, A Arte Moderna, trad. portuguesa, Lisboa, Presença, 1964, p.41

energia desenfreada e irracionalmente. Almada procurou mostrar que a força deveria ser dirigida para um fim justo e construtivo; caso contrário, dispersando-se, redundaria em debilidade e doença. Procurou transmitir ao homem comum que existem duas forças no ser humano: uma positiva e outra negativa, sombra, e que ambas as tendências necessitam pôr-se em equilíbrio para que o homem possa viver bem consigo mesmo e com a coletividade; alimentar apenas uma delas equivaleria a um suicídio. Dessa forma, ele foi o primeiro e único futurista que se preocupou não só com o *Id*, mas com a totalidade da psique humana. Não era o *Id* que ele liberava, e sim as fantasias que organizava e valorava respeitosamente com a colaboração do consciente, do intelecto, visto que nenhuma das duas partes isoladamente poderia abranger a individualidade, a essência por ele buscada em tudo.

A preocupação em liberar as fantasias do inconsciente surgiu pouco depois com o Surrealismo. O Futurismo italiano, cansado de tanto otimismo inútil, farto da realidade mecanicista e sem sentido, foi cedendo lugar a novas tendências, que culminam no Surrealismo. Tal movimento pretendia romper todo e qualquer laço com a razão: uma outra modalidade de fuga tão desesperada quanto a primeira, apesar de revestida com a máscara do otimismo.

Entusiasmados com os estudos psicanalíticos de Freud, os surrealistas decidiram entregar-se totalmente ao sonho, ao delírio, às fantasias do inconsciente, chegando ao ponto de afirmar que ***o homem, quando deixa de dormir, é antes de tudo um brinquedo da memória.*** (9) Não só praticavam o sonho hipnótico, como também sonhavam acordados, ***no con fines terapéuticos, sino con el de hallar un filón de poesía insólita.*** (10) Portanto, não buscavam, como Almada, uma significação lógica para o

(9) *Manifesto Surrealista*, in Gilberto M. Telles, *A Vanguarda Européia e o Modernismo Brasileiro*, 5ª ed., RJ, Vozes, 1978, p.174

(10) *Guillermo de Torre. História de las Literaturas de Vanguardia*, Vol.II, p.28

sonho, cuja desvelação e integração à consciência constituía um meio de buscar a unidade psíquica, racional do ser humano. Priorizavam o delírio, a loucura, a histeria como meios de atingir a unidade irracional, absurda do homem, como podemos constatar através da leitura do seguinte fragmento de Jacques Rivière, definindo a ambição dos surrealistas:

Saisir l'être (...) l'atteindre dans son incohérence, ou mieux dans sa cohérence primitive (...) substituer à son unité logique, forcément acquise, son unité absurde, seul originelle! (11)

O desígnio expresso radica num engano: a hipervalorização do inconsciente e a desvalorização do intelecto. Inverteram-se as posições, mas o erro essencial persistia inalterável: a balança pendeu agora para outro lado - perdurou o desequilíbrio.

Queriam a total liberação do espírito humano, mas esqueceram-se de que a totalidade do homem está forjada na dualidade, que o espírito se abriga na matéria, que consciência e inconsciência se opõem e, por esse motivo, completam-se.

Apesar de termos afirmado que o desequilíbrio persiste no movimento surrealista, podemos delinear a existência de uma evolução: se, antes, o Futurismo essencialmente materialista representava o grito do homem embrutecido, animalizado, agora representa o grito do espírito que passa a dominar o homem.

El superrealismo no es un nuevo o más fácil medio de expresión, ni siquiera una metafísica de la poesía. Es un medio de liberación del espíritu y de todo lo que se le parece. (12)

(11) Jacques Rivière, *apud* Robert Bréchon - *Le Surréalisme*, 2^{ème} ed., Paris, Armand Colin, 1971, p.58.

(12) Guillermo de Torre, *op. cit.*, p.42

Vimos que o homem, ao renegar uma das partes componentes de sua totalidade, está desintegrado de si mesmo e, conseqüentemente, infeliz, insatisfeito. Razão por que *no habían pasado muchos años cuando el mismo autor (Breton) debió confesar que "la historia de la escritura automática solo era una serie de fracasos e infortunios"* (13) Perderam-se no caos das imagens inconscientes, deliberadamente fora do controle de consciência.

Almada transcendeu todos os movimentos de vanguarda porque soube orientar sua fantasia, sua vida, sua arte. ***A arte constitui, para ele, uma Ética, uma categoria fundamental do ser humano.*** (14) Sua ***fantasia Ativa*** difere da ***passiva***, própria dos surrealistas, se tomarmos a sério que a ***escrita automática*** possa efetivar-se sem a intervenção construtiva do intelecto.

Quando nos referimos às fantasias ativa e passiva, utilizamos a terminologia jungueana, que achamos por bem esclarecer: Jung concebe duas modalidades de fantasia: a passiva e a ativa. No primeiro caso, o sujeito é presa das imagens do inconsciente; é, portanto, totalmente passivo, não exercendo nenhum controle sobre elas. Tal estado de passividade ocorre, segundo ele, quando há uma dissociação da psique, uma vez que parte da energia consciente se perdeu, permitindo somente a atuação do inconsciente. Como exemplo de fantasia passiva, Jung cita os automatismos psíquicos. No segundo caso, há uma união, um equilíbrio de forças. O consciente se predispõe a admitir o inconsciente, iluminando-o, deixando-o vir à tona. Esse tipo de fantasia não caracteriza a dissociação psíquica, ao contrário, constitui ***uma atividade suprema do espírito humano, pois nela se conjugam a personalidade consciente e a inconsciente do sujeito, num produto comum e unificador.***

(13) *Idem, ibidem, p.29*

(14) *Dullio Colombini, op. cit., p.146*

Uma fantasia assim conformada pode constituir a expressão superlativa da unidade mediante a perfeita expressão de sua unicidade. (15)

O próprio Breton tem consciência do estado de passividade, caracterizador da escritura automática, quando se refere à *paranoia crítica* de Salvador Dali, valorizando-a:

La paranoïa est donc un délire d'interprétation qui projette sur le mode réel les fantasmes nés des tensions internes du sujet (...) Le génie de Dali est d'avoir pressenti (...) l'analogie qui existe entre le délire d'interprétation et l'expression artistique, et d'en avoir tiré les conséquences. Il provoque le délire et le contrôle. Sa grande originalité, dit Breton, est de "s'être montré de face à participer à cette action à la fois comme acteur et comme spectateur, d'avoir réussi à se porter mi-juge, mi-partie ou procès intenté par le plaisir à la réalité." Comme R. Passeron l'a bien vu, son apport personnel au surréalisme est de "le substituer aux états passifs de l'écriture automatique une activité de l'esprit." (16)

Salvador Dali exerceria, pois, domínio, controle sobre os delírios por ele mesmo suscitados. Não se deixava dominar pelas imagens inconscientes. Agia como ator, espectador e juiz; substituía os estados passivos da escritura automática por uma atividade do espírito - atitude que levou Breton a reconhecer e valorizar-lhe a originalidade, o gênio.

(15) Jung, *Tipos Psicológicos*, trad. brasileira, 3ª ed., RJ, Zahar, 1976, p.500

(16) André Breton et R.Passeron, *apud* Robert Bréchon *Le Surréalisme*, 2^{ème} ed., Paris, Armand Colin, 1971, p.73 - Os grifos são nossos, exceto os que se referem aos termos "passifs" e "activité".

Não é exatamente essa a postura de Almada Negreiros? Ele cria suas fantasias e as deixa *vivas*, dirigindo-as no palco de sua imaginação; participa ora como ator, ora como espectador, ora como diretor do espetáculo e convida o leitor a tomar parte no jogo, com o mesmo envolvimento, com a mesma intensidade.

Se aceitarmos o convite, saberemos que o desenvolvimento desse espetáculo é dramático, ou seja, conflituoso, pois forças equivalentes e antagônicas se confrontam gerando atrito, produtor de fogo, calor, movimento e condutor do clímax: momento em que se efetiva o milagre, a revelação do homem-total - o vislumbre do autoconhecimento.

O desfecho?... Não, não pode haver desfecho. A busca do autoconhecimento não deve terminar nunca, porque estagnação é morte, não vida. Quanto mais soubermos sobre nós mesmos, muito mais haverá por saber, uma vez que *estamos milênios atrasados de nós mesmos...*

BIBLIOGRAFIA

ALMADA NEGREIROS, José Sobral de - Contos e Novelas, Lisboa, Editorial Estampa, 1970

Nome de Guerra, 2ª ed., Lisboa, Editora Àtica, 1956.

Teatro, Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

Poesia, Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

Ensaios, Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

Textos de Intervenção, Lisboa, Editorial Estampa, 1972.

Ver, notas e prefácio de Lima de Freitas, 1ª ed., Lisboa, Arcádia, 1982.

ALQUIÉ, Ferdinand - Filosofia del Surrealismo, trad. espanhola, 1ª ed, Barcelona, Barral Editores, 1974

ANDRADE, Almir de - As Duas Faces do Tempo - Ensaio crítico sobre os fundamentos da filosofia dialética - São Paulo, José Olympio Editora, 1971.

ARGUELLES, José; ARGUELLES, Miriam - Mandala, Berkeley and London, Shambala Publications, Inc., 1972.

BACHELARD, Gaston - A Poética do Espaço, trad. brasileira, RJ, Livraria e Editora Tijuca Lt.^{da}, s/d.

BERNARD, Suzanne - Le Poème en Prose - de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizet, Paris, 1959.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.) - O Futurismo Italiano, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

BRECHON, Robert - Le Surréalisme, Paris, Librairie Armand Colin, 1971.

CALVESI, Maurizio - Il Futurismo, Milano, Fratelli Fabri Editori, 1970.

CANDIDO, Antonio et alii - A Personagem de Ficção, 6ª ed., SP, Perspectiva, 1981.

CASTAGNINO, Raul, H. - Tempo e Expressão Literária, trad. brasileira, São Paulo, Editora Mestre Jou, 1970.

CAVALCANTI, Carlos - Como Entender a Pintura Moderna, 4ª ed, RJ, Editora Rio, 1978.

CHABOCHE, François-Xavier - Vida e Mistério dos Números, trad. brasileira, São Paulo, Editora Hemus, 1979.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - Dictionnaire des Symboles, 6^{ème} éd., (4 vols.) Seghers.

COLOMBINI, Duílio - Almada Negreiros, São Paulo, Boletim nº10, Universidade de São Paulo, 1978.

DUFRENNE, Michel - O Poético, trad. brasileira, Porto Alegre, Ed. Globo, 1969.

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard - Le Surréalisme, Théories, thèmes, techniques - Paris, Larousse, [1972]

ELIADE, Mircea - Mito e Realidade, trad. brasileira, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.

O Sagrado e o Profano - A Essência das Religiões, trad. portuguesa, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

El Mito del Eterno Retorno - Arquetipos y repetición, trad. argentina, Buenos Aires, Emecé Editores, 1972.

ENCICLOPEDIA ITALIANA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Fondata da Giovanni Treccani - vol. XVI

FORHAM, Frieda - Introdução à Psicologia de Jung, trad. brasileira, São Paulo, Verbo, 1978.

FORTINI, Franco - O Movimento Surrealista, trad. portuguesa, Lisboa, Ed. Presença, 1965.

GOETHE - Traité des Couleurs, 3^{ème} édition, traduction d'Hemiette Bideau, introduction et notes de Rudolf Steiner - Paris, Triades [1983]

GOLDING, John - Le Cubisme - trad. francesa, Paris, René Julliard, [1968]

GRASSI, Ernesto - Arte e Mito, trad. portuguesa, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

HESÍODO - Teogonia - A origem dos Deuses, Estudo e trad. de Jaa Torrano, SP, Massao Ohno - Roswitha Kempf Editores, 1981.

JESI, Furio - O Mito, trad. portuguesa, Lisboa, Presença [1977]

JUNG, C. Gustav - Tipos Psicológicos, trad. brasileira, 3^a ed., RJ, Zahar, 1976.

Arquetipos e Inconsciente Colectivo, versión argentina, Buenos Aires, Paidós, 1976.

O Eu e o Inconsciente, trad. brasileira, 2^a ed., Petrópolis, Vozes, 1979.

Psicologia do Inconsciente, trad. brasileira, Petrópolis, Vozes, 1978.

- Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade, trad. brasileira, Petrópolis, Vozes, 1979.
- Memórias, Sonhos, Reflexões, (com. e pref. de Aniela Jaffé), trad. brasileira, RJ, Nova Fronteira, 1963.
- JUNG, C. G.; KERÉNYI, Charles - Introduction à l'Essence de la Mythologie, Paris, Payot, 1968.
- KANDINSKY, W. Du Spirituel dans l'Art et dans la Peinture en Particulier, trad. francesa, Paris, Denöel - Gonthier, [1983]
- Écrits Complets, trad. francesa, 3 vols. Paris, Denöel - Gonthier, 1970. vols. II e III
- KAYSER, Wolfgang - Análise e Interpretação da Obra Literária, trad. portuguesa, 6ª ed., Coimbra, Armenio Amado, 1976.
- KIERKEGAARD, Soren - O Conceito de Angústia, trad. brasileira, São Paulo, Hemus, 1968.
- LORENZ, Francisco Valdomiro - Cabala, A Tradição Esotérica do Ocidente, São Paulo, Ed. Pensamento, 1976.
- MAGALHÃES, R. Jr. - A Arte do Conto, RJ, Bloch, 1972.
- MARINETTI, F.T. - Teoria e Invenzione Futurista, 1ª ed., Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1968.
- MEYERHOFF, Hans - O Tempo na Literatura, trad. brasileira, São Paulo, Ed. Mac Graw - Hill do Brasil, Lt.^{da} [1976]
- MOISÉS, Massaud - A Criação Literária, 8ª ed., São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1977.

Guia Prático de Análise Literária, 4ª ed., São Paulo, Cultrix, 1974.

A Criação Poética, São Paulo, Melhoramentos, 1977.

Literatura: Mundo e Forma, 1ª ed., São Paulo, Cultrix, 1982.

MULLER, Maurice - Histoire du Surréalisme, 2^{ème} éd., Paris, Seuil, [1945]

NEVES, José Alves das - O Movimento Futurista em Portugal, Porto, Divulgação, 1966.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm - Assim Falava Zaratustra, trad. brasileira, São Paulo, Hemus, 1979.

PASSERON, René - Histoire de la Peinture Surréaliste, Paris, Librairie Générale Française, 1968.

PAZ, Octavio - El Arco y la Lira, 4ª ed., México, F.C.E., 1973.

PLATÃO - Parmênides ou Das Idéias, trad. brasileira, São Paulo, São Paulo, Freitas Bastos, 1965.

SCRIVO, Luigi - Sintesi del Futurismo - Storia e documenti - Roma, Mario Bulzoni Editore, s/d.

SEDLMAYR, Hans - A Revolução da Arte Moderna, trad. Portuguesa, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

TACCA, Oscar - Las Voces de la Novela, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1978.

TELLES, Gilberto Mendonça - Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro, 5ª ed., RJ, Ed. Vozes, 1978.

TORRE, Guillermo de - Historia de las Literaturas de Vanguardia. 3 vols., Madrid, Ed. Guadarrama, 1971.

WELLEK, René; WARREN, Austin - Teoria Literária. trad. portuguesa, 3ª ed., Portugal, Publicações Europa-América, 1976.