

Artigo

DOI: <https://doi.org/10.17979/rgf.2024.25.10580>
Recepción 08.03.2024 / Aceptación 30.10.2024

03

A Arte e a coletividade para Almada Negreiros

João Pedro Carvalho
Universidade Nova de Lisboa

Resumo_ Este ensaio analisa o papel exemplar do Artista nas teorias estéticas de Almada Negreiros. Esta formulação é comparada ao papel do Artista na “Arte Total” de Richard Wagner, descrevendo-se como Almada continua e atualiza o projeto wagneriano, situando-se a si mesmo como exemplo da relação ideal entre a obra de arte e a sociedade. Descreve-se ainda como o pensamento almadiano sobre esta relação vai evoluindo ao longo da sua longa carreira (de quase sessenta anos), movendo-se do Futurismo da década de 10 para uma exemplaridade menos ortodoxa nas décadas seguintes, até a formulação almadiana tornar-se uma desconstrução da conceção romântica de Wagner e da futurista de Marinetti.

Palavras-chave_ arte; coletividade; Almada Negreiros; Richard Wagner; futurismo.

Sumário_ 1. A Arte e a coletividade para Almada Negreiros. Referências bibliográficas

Art and collectivity for Almada Negreiros

Abstract_ This essay analyses the exemplar role of the Artist in the aesthetic theories of Almada Negreiros. This formulation is compared to the role of the Artist in the “Total Art” of Richard Wagner, describing how Almada continues and actualizes the Wagnerian project, situating himself as example of the ideal relation between the artistic work and society. It is also described how the Almadian thought on this relation evolves in his long career (of almost sixty years), moving from the Futurism of 1910s to a less orthodox exemplarity in the following decades, until the Almadian formulation becomes a deconstruction of the Romantic conception of Wagner and the Futurist of Marinetti.

Keywords_ art; collectivity; Almada Negreiros; Richard Wagner; futurism.

Contents_ 1. Art and collectivity for Almada Negreiros. Bibliography.

João Pedro Carvalho. Orcid 0000-0001-5032-3551. joaoprcarv@gmail.com. IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Portugal.

Financiamento: Esta pesquisa foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através da bolsa UI/BD/151105/2021, no âmbito da tese de doutoramento *Totalizando-se Almada Negreiros*.

1.

A Arte e a coletividade para Almada Negreiros

"Arte é a *cabeça da colectividade*" (Negreiros, 2006: 204). Este aforismo ultima a II parte da conferência "Arte e Artistas" (1933), sintetizando o poder social da Arte para Almada. Imaginada como corpo, a "*colectividade*"¹ vê, pensa e sente pela obra de arte, que oferece uma experiência mais iluminada do mundo: a "*cabeça*" revela ao resto do corpo o que este percorre e experimenta, reunindo os diversos estímulos num único sentido total². A Arte apresenta-se como Total na reunificação dos seus efeitos sociais, guiando a sociedade conforme as especificidades dos indivíduos (e das épocas), assumindo o suposto papel da política na liderança de um povo. A obra de arte, como espaço de união entre a individualidade do artista e a herança e as circunstâncias de um povo, liga os elementos dispersados na multidão, revelando a simbiose entre cada individualidade e a "*colectividade*". Este didatismo é ostentado pela justificação etimológica do aforismo acima citado, onde Almada eleva a (sua) posição de artista na "*colectividade*":

Não será *Arte* uma palavra feita com a primeira sílaba de cada uma das duas palavras que for[m]am a palavra *architekton*? *Ar* de *archos* e *te* de *tekton*?

Se o não é, ainda ninguém disse que não o era, pela simples razão de que ninguém o propôs até hoje, que fosse desta maneira que dizemos, agora, aqui, pela primeira vez.

Ligadas que ficam estas duas palavras *Arte* e *architekton*, salta aos olhos da cara uma única conclusão:

Architekton significa o operário-chefe da colectividade. *Arte* não pode deixar de ser a própria *cabeça* da colectividade (Negreiros, 2006: 204).

As expressões "salta aos olhos da cara" e "não pode deixar de ser" são performativas: concretizam a autoridade do "operário-chefe", que revela à "colectividade" verdades supostamente indiscutíveis. Não o são, mas o público da conferência é desarmado pela aparente infalibilidade da constatação de Almada, que se coloca na chefia, começando pela própria justificação desta. A análise etimológica de Almada é ficcional³, como o próprio texto parece conceder afirmando que "ninguém o propôs até hoje" –seria bastante improvável que um artista ultrapassasse todos os linguistas nesta descoberta; mesmo que tal fosse coerente com alguma da teoria estética de Almada⁴. Contudo, esta hipotética ultrapassagem não é esvaziada pela sua ficcionalidade: mostra o artista revelando a verdade "agora, aqui, pela primeira vez": *antes* dos linguistas, dos cientistas. A indução falaciosa é justificada pelo seu lugar na teoria estética de Almada em 1933, estabelecendo toda a Arte como arquitetónica, planeando e reconstruindo a sociedade em que se insere. A própria definição etimológica de "Arte", citada por Almada, abrange um sentido fora da obra de arte, podendo conter qualquer sujeito da "*colectividade*": "Arte – (lat.) O sentido mais humilde da palavra é a Maneira de fazer qualquer coisa com habilidade, direcção" (Negreiros, 2006: 187). Talvez atraído pela palavra "direcção", que intitulara a conferência

1 Almada parece usar as palavras "colectividade", "pátria", "nação" e "país" de forma mais ou menos sinonímica ao longo da sua obra, durante a qual vai cambiando o seu termo preferencial para descrever a estrutura social na qual o artista está inserido.

2 "To the cultural and artistic intervention, he [Almada Negreiros] added the ethical-social conscience to promote a civilizing mission, recovering the sense of national collectivity, of the ideological return to the ascending Homeland - that would be achieved if with the Portuguese would accompanied the time of the century in the Europe of the World. Art, in his perspective, performed the recovery of national identity, the demanded maturity of its deepest symbolic incorporation in personal identity, resulting from the presence of the collective in the universal" (Lambert, 2019: 115, 116).

3 A origem etimológica de "Arte" é "lat. *ars, artis*" (Houaiss, 2002: 398): a segunda sílaba da palavra "Arte" vem do genitivo latino e não de "*tekton*".

4 "Artista, na verdadeira acepção da palavra; Artista é aquele que precede a própria ciência" (Negreiros, 2006: 174).

“Direcção Única” no ano anterior (1932), Almada mostra ter ido ao dicionário procurar o significado de “Arte” e ignorado a sua origem etimológica consensual, criando uma mais coerente com a sua teoria estética. Esta, aliás, não se contenta pelo “sentido mais humilde da palavra”: o Artista é “operário” dentro da “colectividade”, mas lidera-a. Em “Arte e Artistas”, a definição de “Arte” citada liga todos os indivíduos da sociedade que alcançaram uma “habilidade” num certo campo humano, mas a obra de arte revela uma “direcção” mais abrangente, uma “direcção”-“chefe”, capaz de possibilitar a um povo realizar o seu destino através de cada uma das vocações dos seus indivíduos:

Diz Tolstoi que “o idioma serve para os indivíduos comunicarem entre si os seus pensamentos”. Mas logo a seguir ele-próprio sente a necessidade de completar isto mesmo e continua: “A arte serve para os indivíduos comunicarem entre si os seus sentimentos e transmitir as suas emoções”. Faltavam efectivamente os sentimentos e as emoções nos pensamentos.

Deduz-se imediatamente que o idioma não pode prescindir da Arte enquanto esta pode servir-se doutra linguagem que não seja o idioma, por exemplo, o desenho, a pintura, a música. Mas é isso mesmo: O idioma que é a maior fortuna dum povo não pode viver sem a Arte.

O idioma é a instrução dum povo. A Arte a sua educação (Negreiros, 2006: 195).

Almada volta a forçar a conclusão: a suposta dedução do segundo parágrafo citado é uma indução sofisticada harmonizando o pensamento de Tolstói (como argumento de autoridade) à teoria estética de Almada. Nesta, a “Arte” educa “o povo”, e o “idioma” instrui-o. A “instrução” sugere a transmissão de um conhecimento formal, pelas leis da gramática, pelas estruturas sintáticas, pelos significados no dicionário. A “educação” completa este processo, permitindo ao indivíduo apoderar-se singularmente desse conhecimento, e usá-lo para se aprofundar e libertar. O “idioma”, “a maior fortuna dum povo”, como principal meio de transmissão de “pensamentos”, fica dependente da “Arte” para “transmitir” “sentimentos” e “emoções”, pois estes componentes da experiência humana tendem a exceder os limites da comunicação corriqueira, necessitando de um meio transracional para serem completados. Para o “idioma” atingir o seu potencial necessita da “Arte”, e manifestamente da literatura⁵, que o transforma e expande radicalmente⁶. Não só esta descrição eleva a “Arte” (que é extralinguística na “pintura”, no “desenho”, no cinema, na “música”, na dança, na escultura e no teatro) sobre o “idioma”, como eleva as posteriores análises *artísticas* da etimologia de “Arte”, construindo uma justificação que se reforça circularmente: “a Arte é sempre a primeira que esclarece a colectividade a todo o tempo para a formação da sua elite” (Negreiros, 2006: 192). Não só o artista total pertence inevitavelmente à “elite” de um “povo”, como possibilita a existência dessa “elite”. O artista “esclarece” o coletivo, permitindo a iluminação de cada indivíduo, e particularmente dos maiores –associando (muito duvidosamente) a grandeza de um indivíduo à sua recetividade artística. O dom profético da “Arte” fundamenta a “elite”, que, segundo Almada, seria possibilitada por obras artísticas contemporâneas ou antecedentes, que guiaram a “colectividade”, e os seus indivíduos extraordinários, os seus líderes. A “Arte” seria o exemplo que guiaria o comportamento exemplar desses.

5 Cite-se “Palco de Palavras” de Gustavo Rubim, sobre a conferência almadiana “Poesia É Criação”: “Reinscrever os limites da língua: é isso a cena da escrita, que é sempre cena dentro da cena abrindo a linguagem como um palco sem fundo, e cena sempre inaugural, segundo o paradoxo que permite à linguagem repor interminavelmente o acto da sua própria criação” (Rubim, 2003: 99).

6 Bastará notar o número de vocábulos e expressões inseridos por Shakespeare na língua inglesa, ou a elevação cultural da língua portuguesa através d’*Os Lusíadas*: “Dados, porém o grau de capacidade expressiva que atingira e a qualidade estética do discurso que transmitia, a poesia camoniana há-de servir, no plano diacrónico, não apenas de charneira entre dois momentos fundamentais da evolução do português, mas imprimir um decisivo impulso a essa evolução e oferecer-lhe um padrão ou norma seguros para a realização da língua, tanto escrita como falada, mantendo vivo um ideal de correcção e venustez, e constituindo uma força centrípeta contra os factores de desgaste que permanentemente transformam os sistemas linguísticos” (Castro, 1999: 460).

O foco na “elite” distancia a Arte Total de Almada da Arte Total de Wagner, como formulada em *A obra de arte do futuro*, onde a Obra de Arte do Futuro seria o resultado da “*comunidade universal*” (Wagner, 2003: 41), dum povo-artista. Em Almada, nunca poderia haver este sacrifício da singularidade do indivíduo, nunca a colaboração poderia chegar a extinguir a personalidade do artista⁷: “Não há entre estes elementos [coletividade e indivíduo] dependência, mas relação potenciadora de mútua realização” (Fernandes, 1998: 447). A “Arte com A grande” de Almada liga o povo e a Arte, colocando esta na vanguarda daquele. O povo perde poder em relação à conceção wagneriana; na teoria estética de Almada de 1933, o povo (ainda como massa) não estaria preparado para assumir tal liderança, sendo necessário elevar socialmente os indivíduos que o estão, que podem ser a cabeça do povo-corpo, permitindo a cada outro indivíduo da coletividade governar-se a si mesmo, pois o “homem vive sempre em potência no seio da sociedade, ele é continuamente um princípio criador, porque uma liberdade” (Fernandes, 1998: 449). Os artistas, como criadores superiores, elevam-se, tornando-se guias, exemplos hiperbólico nos quais o resto da coletividade se deve inspirar: para Almada, a Obra de Arte do Futuro não é um produto da “comunidade universal”; pelo contrário, a nova coletividade superior seria consequência da obra exemplar do artista clarividente.

No discurso “Duas Palavras de Um Colaborador na Homenagem ao Arquitecto Professor Pardal Monteiro” (1938), Almada usa a arquitetura como exemplo⁸ do dominante poder social da Arte: “É hoje, é especialmente aos arquitectos, a quem se dirige a minha fé na Arte, essa que amanhã será a cabeça das nações, alma legítima do colectivo e do individual” (Negreiros, 2006: 268). O dia de “hoje” descreve o presente mas também o instante do discurso, e a performatividade deste: apesar de ser uma “Homenagem”, o Professor Pardal Monteiro apenas é mencionado nos três últimos parágrafos, e mesmo aí o seu principal atributo é ser colaborador de Almada, que prioriza uma nova exposição da sua própria teoria estética. Para esta, o arquiteto é exemplar⁹: define a sociedade, a vida de cada um, planeando o mundo em que viverão. A arquitetura guia a sociedade como se fosse transcendente a esta –lembrando a Arte como a “religião do futuro” (Wagner, 2003: 41), profetizando (para “amanhã”) a direção da sociedade, projetando-a para e nos seus desenhos.

Ainda que a literatura defina a linguagem de um povo, a exemplaridade da arquitetura está na ostensibilidade da sua força sobre a coletividade, esclarecendo-a sobre o lugar onde viverá. É sua “cabeça”, é a “alma legítima do colectivo e do individual”: tornando a vida de cada um e de cada localidade no produto duma conceção artística, e logo legitimada pela autoridade da “Arte”: “A Arte é tão indispensável a uma Nação como as suas

7 Em *A Arte e a Revolução*, a formulação wagneriana da “obra de arte grega” aproxima-se mais da Arte almadiana: “Era assim a obra de arte grega, Apolo transformado em arte real e viva. Era assim o povo grego no aspecto mais elevado da sua verdade e da sua beleza. [...] Um povo no qual cada uma das partes, cada personalidade, transbordava de individualidade, de originalidade, mas todo ele incansavelmente activo, um povo para o qual o fim de cada empreendimento apenas representava o ponto de partida para novos empreendimentos [...] um povo que acorria da assembleia de Estado, do tribunal público, dos campos, dos navios, do terreno de batalha, dos mais distantes pontos, para encher um anfiteatro de trinta mil lugares e assistir ao espectáculo da mais profunda de todas as tragédias, o *Prometeu*, um povo que vinha reunir-se perante a mais arrebatadora das obras de arte e assim apreender-se a si próprio, compreender a acção que vivia, identificar-se com o seu próprio carácter e fundir-se com o corpo social e com o seu deus na mais íntima unidade” (Wagner, 2000: 41, 42).

8 A arquitetura não é colocada acima das outras artes; aliás, Almada, como “colaborador” do arquiteto, exemplifica como as outras artes plásticas podem completar o trabalho arquitetónico.

9 Esta exemplaridade do arquiteto é contextualizada por uma “revolução” na Arquitetura durante o Modernismo: “Let us admit that the intense, total revolution incited by the machine has given us a new conception. It creates for us a new spirit. [...] The current architectural phenomenon established on astounding technical acquisitions (in the annals of architecture –construction in metal being admitted as a corollary– reinforced concrete introduced in a perfect way the rigorous classification of static problems and their exact solution through calculation) expressed by means of the purest geometry (the execution of reinforced concrete proceeds only through surface and the volumes of straightforward geometry), the modern architectural phenomenon brings us to the heart of the mathematic domain. [...] And it is there that, according to the quality of the spirit that animates them, those who await the next décor and those who pursue the pure expression of the present age will be separated” (Corbusier, 2014: 10) –original de 1927.

próprias fronteiras” (Negreiros, 2006: 269). A “Arte” possibilita as “fronteiras” culturais de uma “Nação”, ajudando a definir a sua identidade¹⁰ – como um mapa¹¹ – e o seu futuro, já que as obras de arte não só pertencem a um património cultural e nacional como descrevem (romanticamente) a noção de “génio” em cada “Nação”, e logo a noção de “indivíduo”. Cada “Nação”, como identidade de uma colectividade, será sempre construída pela Arte, que influenciará a História (através de narrativas literárias), a Geografia (através da descrição do seu povo e do seu ambiente), a Língua (através da reconfiguração da Semântica e da Sintaxe pela Literatura) e a Política (através da sátira).

Esta influência dissemina-se do caso concreto de cada “Nação” à própria noção de “humano”: “A arte é a própria linguagem do homem, o seu conhecimento do homem, a sua ciência do Homem, mas apenas o artista soube ver e expressar diante da natureza” (Negreiros, 2006: 265). A visão privilegiada do “artista” permite à Humanidade conhecer-se a si mesma, pois expressa algo anteriormente inatingível, iluminando a “natureza” humana, e permitindo à espécie chegar a si mesma – como enunciado na conferência “Elogio da Ingenuidade ou As Desventuras da Esperteza Saloia” (1936): “Ora o essencial no emocional é o expressar-se. É então quando vem a Arte para servir o seu único fim: o Homem” (Negreiros, 2006: 254). Se a Arte não tem “fim” em si mesma, mas no “Homem”, então o poder social da “Arte” é o poder do guia, e o poder do “Homem” sobre a “Arte” é o poder causal de um “fim” sobre o seu meio. O poder exemplar da “Arte” liberta a Humanidade para si mesma, como Prometeu, mostrando à Humanidade como se libertar do acaso e aproximar-se do poder absoluto e autodeterminado (dos deuses).

Contudo, “o Homem” não é o povo, e, se a Arte é um meio para a Humanidade, não significa que seja um *meio* para a nação, antes as duas se localizam mutuamente, como explanado na conferência “Modernismo” (1926):

A Arte não vive sem a Pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro. As nossas pátrias eram diferentes. E escrevi nesses dias a minha muito querida *Histoire du Portugal par Coeur*. Foi então que eu vi que a Arte tinha uma política, uma pátria e que o seu sentido universal existia intimamente ligado a cada país da terra (Negreiros, 2006: 144).

A “Arte” precisa da “Pátria do artista” principalmente por dois motivos: primeiro, uma obra de arte é quase sempre assinada, e singular ao seu “artista”, própria das características deste, sendo a sua “Pátria” o património cultural onde este é mais moldado¹²; segundo, se a “Arte” tem como fim o Homem, a sua missão didáctica¹³ terá maior efeito no público que reconheça mais a herança cultural que baseia a obra; na literatura isto é especialmente óbvio para um público que partilhe a língua materna da obra. A *Histoire du Portugal par Coeur* é assim fronteira: por um lado poderia ser considerada uma obra de literatura francesa, considerando a língua em que está escrita, e a coletividade que a poderá compreender melhor; por outro lado, as referências culturais são portuguesas, e um português que fale francês poderá compreender ainda melhor a obra.

10 Bastará considerar a importância de Camões e de Pessoa (e da poesia) para a identidade portuguesa.

11 “O mapa é, em Almada Negreiros, a *forma* do pensamento político, e a forma específica da possibilidade de pensar Portugal é o mapa da Europa. [...] [A] cartografia da Europa representa um instrumento essencial para a crítica do nacionalismo. Nenhuma nação, a começar por Portugal, se figura ou se significa a partir de si própria” (Rubim, 2017: 57, 58). Destarte, a Arte identifica a nação por oposição aos seus vizinhos, construindo um idioma artístico que a distingue, construindo imagens, narrativas, expressões que a definem como espaço artístico autónomo mas situado.

12 “Portugal como Pátria não é, para Almada Negreiros, um princípio permanentemente estabelecido, pois, sendo só o espírito permanente e sem estabelecimento, há que evitar a fusão ou a confusão da Pátria com princípio. Mas a Pátria é para ele um princípio na memória estabelecido, para a criação de uma polialiada comunidade, determinada nas suas feições jurídicas e culturais, estruturais e finalistas” (Gala, 1998: 548).

13 “O presente texto [*Histoire du Portugal par Coeur*] instaura-se como figuração mitogénica destinada a destruir a apatia, a real falta de vida instalada na pátria decaída e escravizada pelo jugo retrógrado do passadismo reinante. [...] [V]isa aniquilar o culto quase oficializado das «vãs glórias» de antanho” (Silva, 1991: 67).

O fator decisivo poderia ser o autor: Almada é português, e se obra é almadiana (e a expressão “*par Coeur*” ostenta a questão da personalidade na obra) então também é portuguesa: o “seu sentido universal” existe dentro dessa cultura, e é nesse quadro de referências que se procura revelar um caminho para o “universal”. Porventura seria mais acertado bifurcar¹⁴ a obra, que oferece um caminho para o “seu sentido universal” para os franceses, através do didatismo, que assume a inocência francesa para a história, geografia e mitologia portuguesas, enquanto oferece outro caminho para os portugueses, permitindo-lhes ver a sua própria história *novamente*, pela estranheza e inocência de outra língua, renovando¹⁵ os mitos portugueses¹⁶. Almada aprende “no estrangeiro” a importância da “Pátria” para a “Arte”, e transmite a sua experiência exemplar para os leitores portugueses, que são estrangeirados pela língua francesa¹⁷. Nos dois caminhos para “o seu sentido universal”, a obra contém “uma política, uma pátria” –mesmo que localizada diferentemente–, e usa esse espaço geográfico, limitado e concreto para mostrar um caminho personalizado (uma direção única) para cada leitor, seja português, francês ou de qualquer outro país.

A formulação da conferência “Modernismo” não resolve todas as tensões entre o caráter social e o caráter estético de uma nação ao longo da obra de Almada, muito menos a quase incompatibilidade entre os dois no “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” (1917): “Eu quero muito simplesmente dizer que os interesses dos partidos prejudicam sempre o interesse comum da pátria. Ainda por outras palavras: a condição menos necessária para a força de uma nação é o ideal político” (Negreiros, 2006: 27). Apesar da expressão “Ainda por outras palavras”, as duas frases não são sinónimas. Os “interesses dos partidos” estão localizados no caos político do início do século XX em Portugal, mas o advérbio “sempre” generaliza a tensão entre ser popular mantendo o poder *ou* ser equitativo tomando a melhor decisão para o povo –somando-se os casos de abuso de poder e corrupção, em que os “interesses dos partidos” e dos políticos são impopulares e iníquos. Contudo, estes problemas de qualquer sistema político não estão incluídos em qualquer “ideal político”, que defenderá “sempre” ser justo (mesmo que não o seja para os outros ideais políticos); enquanto o “Ultimatum” não ataca apenas os políticos mas também os seus modelos: o “ideal político” é fraco, porque não tem o poder exemplar da Arte, sendo inevitavelmente traído pelos políticos quando conquistam o poder, viabilizados pela irrealizabilidade do “ideal”, deixando-os interpretá-lo conforme os seus interesses pessoais. A obra de Arte, pelo contrário, concretiza um ideal perfeitamente: a Arte é o seu próprio ideal¹⁸. A “força de uma nação”, para Almada, é “sempre” definida pela força dos seus indivíduos, sendo a obra de arte muito mais capaz de criar indivíduos fortes do que um ideal político –cuja função até é oposta, tentando criar massas (de eleitores), pensando (e votando) em conjunto, sem individualidade. É, aliás, impossível ser eleito por uma

14 Como a introdução de *Histoire du Portugal par Coeur* o faz: “A HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR foi escrita para ser espalhada por todas as partes, depois de julgada por todos os Portugueses. [...] Está em francês, porque foi assim que ensinei aos estrangeiros a Raça onde nasci” (Negreiros, 2017: 66).

15 “A «Histoire» patenteia uma atitude reflexiva face ao país natal e à nação propriamente dita, atitude que combina, de modo bem original, por um lado, personalismo e unanimismo no tocante à relação artista-coletividade, por outro, a articulação dos mitos e dos valores afectivos em contraponto a uma razão recusada pelo seu cariz manifestamente redutor. [...] Ficção poética, o texto dialoga, de forma subversiva, com o discurso histórico «puro» e com o discurso literário numa aceção académica, pela corporização de rupturas; prática instauradora dos seus próprios fundamentos, radica na combinatória dialéctica de uma pluralidade de núcleos hipo e arquitectuais” (Silva, 1991: 65).

16 Como um grego lendo o *Ulysses* de James Joyce não pode deixar de transportar o seu próprio património nacional para o livro, por muito irlandês que seja.

17 Relembre-se que no início do século XX o francês era a segunda língua na cultura portuguesa, e logo a melhor língua estrangeira para uma missão didática.

18 E, sendo a Arte para Almada um meio para atingir a Humanidade, a pátria tem de subjugar-se à mesma missão: “A persistência actual e potencial de Portugal, revelando-se como património histórico, é subordinável a um fim real e superior que na e pela memória o transcende. Os países não são, pois, necessários para Almada, já que são para algo que os dinamizando e vivificando se pode chamar de Homem ou de Paraíso. O país é, pois, tão-somente para Almada, um meio existencial e um instrumento potencial de uma perfeita actualidade, de contingência livre e isenta” (Gala, 1998: 548).

política de singularidade, seria necessária uma política para cada indivíduo: uma política tão radicalmente individual tornar-se-ia numa ética, e deixaria de ser um programa político.

O ensaio “Arte e Política” (1935) reforça este ponto: “Por mais *geral e total* que seja uma política não consegue atingir jamais o *unânime* da arte” (Negreiros, 1992: 85). A frase conclui uma reflexão sobre uma citação de Mussolini¹⁹. Na reflexão insinua-se a origem literária do Fascismo no Futurismo, e a diferença radical entre os dois –Mussolini teve de adaptar o manifesto de Marinetti às limitações da realidade, à vontade do povo e à permanência no poder; aliás, o Futurismo, na sua exaltação do momento presente, nunca poderia realmente basear algo tão sistemático como um governo, mesmo que se possa, por exemplo, ligar o belicismo futurista ao imperialismo de Mussolini. A bifurcação entre Fascismo e Futurismo é exemplar, pois mesmo o aspeto revolucionário e “*total*” (e totalitário) deste sistema político não pode acompanhar a velocidade “*unânime*” exigida pelo movimento artístico; e o mesmo poderia ser afirmado da separação entre o futurismo e o comunismo soviéticos após os primeiros anos revolucionários no poder. Assim, Almada separa “política” de “arte”, inviabilizando qualquer “arte” de combate político: “A arte não combate nenhuma política, resume-se a colaborar ou a não poder colaborar com ela. E neste caso ficarão imediatamente prejudicadas ambas: a política e a arte” (Negreiros, 1992: 86). O verbo “colaborar” sugere a arte total wagneriana, ligando “arte” e povo, e questiona esta formulação, pois em Almada a Arte nunca afeta diretamente o coletivo, mas transforma-o através de cada indivíduo: essa é a natureza da colaboração. Por sua vez, a não-colaboração é prejudicial para a “política”, que deixa de poder usar a “arte” para criar indivíduos mais fortes, e *logo* um sistema político mais forte; mas também é prejudicial para a “arte” que perde o seu poder exemplar quando é censurada, ou quando o artista é impossibilitado de se dedicar totalmente por não ser subsidiado. O texto não é uma defesa do colaboracionismo do artista com o sistema político²⁰, mas simplesmente nota que a Arte “combate” num plano superior, não podendo restringir-se a um inimigo político. Almada não recusa a sátira política²¹, mas a obra não poderá ser limitada por esse género artístico, pois será sempre um meio para uma revelação maior: a Humanidade.

Esta supremacia da Arte (e do indivíduo) sobre a política é analisada em “A Ideologia do Estético em Almada (1917-1933)” de Osvaldo Silvestre:

Dir-se-ia, pois, que o poeta que em “As Quatro Manhãs” nos diz, algo amargamente: “E foi terrível isto de viver o que há de vir / entre os que apenas usam o que ainda há.” (P, 188), descrê do potencial emancipador da estética e política do corpo da sua fase vanguardista. De facto, é provavelmente impossível edificar um modelo societário sobre uma concepção tão agressivamente autónoma do sujeito como a que encontramos na cena do corpo animal em *Saltimbancos* (Silvestre, 1998: 409).

A deceção de Almada fora prevista pela sua crítica à sociedade portuguesa, que nunca poderia concretizar os ideais revolucionários do Futurismo. O poeta, qual Cassandra, vê o futuro e é ignorado, não sendo seguido para esse: que se adia, desacelerando o tempo. O individualismo almadiano é tão radical que “é provavelmente impossível edificar um modelo societário sobre uma concepção tão agressivamente autónoma do sujeito”; sendo fundamentada na singularidade do artista, não pode regular massas, apagá-las-ia, individualizaria cada “sujeito”, impossibilitando uma ordem geral. A emancipação futurista é desacreditada para Portugal,

19 “A arte, para nós, –diz Mussolini– é uma necessidade primordial e essencial da vida, a nossa própria humanidade” (Negreiros, 1992: 85).

20 “Na década seguinte [os 1930s], [Almada] passaria a produzir cartazes publicitários para um dos filmes mais populares da época (*A Canção de Lisboa*) e ao convite do SPN, aceitaria encomendas para desenhar selos e cartazes de propaganda política” (Sapega, 2014: 126, 127).

21 Cite-se a primeira estrofe de “Panfleto Social” (sem data: contudo, a edição dos *Poemas*, paginados por ordem cronológica, colocou este poema entre poemas de 1935 e poemas de 1937): “Eh comunistas! Eh fascistas! / Eu sei, eu sei: / «Não há esconderijo senão nas massas!» / Assim mesmo necessitais de inimigos. / Chamais construir: eliminar inimigos” (Negreiros, 2017: 160) –como se poderia citar “A Cena do Ódio”, o “Manifesto Anti-Dantas e por extenso” ou o “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”.

mas não para todos os portugueses; Almada “descrê” na libertação geral, enquanto crê no génio português, liberto. Aliás, poder-se-ia argumentar que o Futurismo não vence em Portugal, mas vence em Itália pelas diferenças culturais²², pelas diferenças entre poderios militares e pelas diferenças performativas entre o ostensivo Mussolini e o introvertido Salazar. E até em Itália o Futurismo não governa; é propagandeado, enquanto o governo se afasta: reconciliando-se com a Igreja no Tratado de Latrão. O ideal futurista é irrealizável, apolítico, é demasiado individualista, tornando a emancipação nacional num símbolo da emancipação de alguns indivíduos: a Arte não é para todos, apenas para quem conquistou a sensibilidade para Essa, e uma política (geral) nunca poderia ser expressão Dessa. O sensacionismo almadiano²³, ostensivamente subjetivo, divinizando a animalidade²⁴ do “corpo”, hiperboliza a incompatibilidade entre política e artista, entre geral e universal: “Um universo estético, ou melhor, o mundo como obra de arte, não parece poder ser uma humanidade, mas antes uma série atomizada de indivíduos superiores” (Silvestre, 1998: 404). Este “mundo” só pode existir como mito, onde a lógica e semântica podem ser quebradas, e todos podem ser “superiores”: potencialmente – “[a]rquite-ta-se, portanto, um projecto de cunho profético, englobando Portugal e os portugueses, constitutivos de uma utópica nação e de uma pátria” (Silva, 1988: 37).

A condição apolítica da Arte confessa a sua incapacidade em realizar o seu projeto social, em reunir as diversas individualidades de uma coletividade num Todo²⁵. Inclusive, a natureza exemplar da Arte almadiana nos anos 20 e 30 é problematizada mais tarde: o mito prometeico é desconstruído em *Aqui Cáucaso* (1963), defendendo a autolibertação de cada indivíduo. Permanece a dúvida se tal obra compreende também o perigo de a coletividade ficar a depender do poder revelador do artista²⁶, substituto de Prometeu²⁷, implementador duma nova dependência, agora à exemplaridade e à vontade do artista, substituindo uma supremacia por outra, tornando a Arte Total quase totalitária – numa inversão do comunismo artístico da formulação wagneriana.

- 22 A saudade portuguesa por “o que ainda há” é antifuturista, ao contrário do expansionismo mítico italiano no discurso de Mussolini, enraizado pelo imperialismo romano.
- 23 Teatral como o sensacionismo de Alberto Caeiro ou o de Álvaro de Campos.
- 24 Marcada por exemplo no desaparecimento da pontuação e nas onomatopeias do conto “Saltimbancos”.
- 25 Problema análogo à dificuldade de reunir diversos géneros artísticos numa Arte Total.
- 26 Não desaparecendo a ironia de ser o artista a revelar pelo teatro o perigo de se esperar pela revelação alheia.
- 27 “Almada/Prometheus was “chained” in Portugal, despite the mental journeys held by avant-garde - experience the mythical, symbolic-psycho time as a polychromatic figure, located in a place that was out of contemporary time/space. Symbolically, Almada recognized in Prometheus the example of his personal case, transposed to the Portuguese “world”; the principle of human condition. According to Prometheus’ achievement, the responsibility of each one would decide destiny on Earth, following the challenge that provoked the wrath of Zeus” (Lambert, 2019: 119, 120). Esta formulação aprofunda a importância do mito prometeico na obra almadiana, mas não deve ofuscar que a doação do fogo à Humanidade é muito mais referida por Almada do que o sacrifício do Titã.

Referências bibliográficas

- Castro, Aníbal Pinto (1999). "Camões e a língua portuguesa". Em Bernardes, José Augusto Cardoso, *História Crítica da Literatura Portuguesa. Humanismo e Renascimento*, 460-463. Lisboa: Verbo.
- Fernandes, António Teixeira (1998). "Identidade Nacional: A Pessoa e o O Universal". Em Silva, Celina (org.), *Almada Negreiros. A Descoberta como Necessidade*, 275-301. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Gala, Elísio (1998). "Portugal: Pátria, Nação e Paraíso". Em Silva, Celina (org.), *Almada Negreiros. A Descoberta como Necessidade*, 505-554. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Houaiss, Antônio, & Vilar, Mauro de Salles (2002). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Tomo I*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Lambert, Maria (2019). "To Draw Borders and the Aesthetic Mind: Reviewing Europe with Almada Negreiros". Em Neves, Eduarda, Luma, Luís, & Rodrigues, Nuno Faleiro (eds.), *Notes on Europe. The Dogmatic Sleep*, 109-125. Porto: CEEA/ESAP-CESAP. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.26/31899> (Consultado em 30.10.2024).
- Le Corbusier (2014). "Appendix 1". Tradução de Genevieve Hendricks. Em Jean-Louis Cohen, Jean-Louis, "Le Corbusier's Modulor and the Debate on Proportion in France", *Architectural Histories*, 2(1), p. Art. 23. DOI: <http://doi.org/10.5334/ah.by>.
- Negreiros, Almada (1992). *Obras Completas V — Ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Negreiros, Almada (2006). *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Negreiros, Almada (2017). *Poemas*. Porto: Assírio & Alvim.
- Rubim, Gustavo (2003). *Arte de Sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus.
- Rubim, Gustavo (2017). "A promessa da Europa". Em *José de Almada Negreiros: uma Maneira de Ser moderno*, 57-64. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.
- Sapega, Ellen (2014). "Almada na cidade: encomenda ou obra?", *Revista de História da Arte*, série W. 02, 126-132.
- Silva, Celina (1988). "A ficção da pátria em Almada Negreiros", *Estudos Portugueses e Africanos*, 12. Disponível em <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5576> (Consultado em 30.10.2024).
- Silva, Celina (1991). "Mnémon: (re)efabulando uma pátria querida — leitura relance sobre *Histoire du Portugal par Coeur*", *Colóquio/Letras*, 120, 65-78.
- Silvestre, Osvaldo (1998). "A Ideologia do Estético em Almada (1917-1933)". Em Silva, Celina (org.), *Almada Negreiros. A Descoberta como Necessidade*, 401-415. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Wagner, Richard (2000). *A Arte e a Revolução*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona.
- Wagner, Richard (2003). *A obra de arte do futuro*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona.



<https://revistas.udc.es/index.php/rgf>

Edita

Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña,
co patrocinio de ILLA (Grupo de Investigación Lingüística
e Literaria Galega)

Dirección

Teresa López, Universidade da Coruña (España)
Xosé Manuel Sánchez Rei, Universidade da Coruña (España)

Secretaría

Diego Rivadulla Costa, Universidade da Coruña (España)

Consello de Redacción

Ana Bela Simões de Almeida, University of Liverpool (Reino Unido)
Pere Comellas Casanova, Universitat de Barcelona (España)
Iolanda Galanes, Universidade de Vigo (España)
Leticia Eirín García, Universidade da Coruña (España)
Carlinda Fragale Pate Núñez, Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Brasil)
Xavier Varela Barreiro, Universidade de Santiago de Compostela (España)
Xaquín Núñez Sabarís, Universidade do Minho (Portugal)

Comité asesor

Ana Acuña, Universidade de Vigo (España)
Olga Castro, University of Warwick (Reino Unido)
Regina Dalcastagnè, Universidade de Brasília (Brasil)
Manuel Fernández Ferreiro, Universidade da Coruña (España)
Roberto Francavilla, Università degli studi di Genova (Italia)
Ana Garrido, Uniwersytet Warszawski (Polonia)
José Luiz Fiorin, Universidade de São Paulo (Brasil)
Xoán Luís López Viñas, Universidade da Coruña (España)
Xoán Carlos Lagares, Universidade Federal Fluminense de Niterói (Brasil)
Sandra Pérez López, Universidade de Brasília (Brasil)
Maria Olinda Rodrigues Santana, Universidade de Trás-Os-Montes
e Alto Douro (Portugal)

Comité científico

Silvia Bermúdez, University of California, Santa Barbara (Estados Unidos)
Evanildo Bechara, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)
Ángela Correia, Universidade de Lisboa (Portugal)
Carme Fernández Pérez-Sanjulián, Universidade da Coruña (España)
Manuel Ferreiro, Universidade da Coruña (España)
Maria Filipowicz, Uniwersytet Jagiellonski (Polonia)
Xosé Ramón Freixeiro Mato, Universidade da Coruña (España)
María Pilar García Negro, Universidade da Coruña (España)
Helena González Fernández, Universidade de Barcelona (España)
Xavier Gómez Guinovart, Universidade de Vigo (España)
Pär Larson, CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Florencia (Italia)
Ana Maria Martins, Universidade de Lisboa (Portugal)
Kathleen March, University of Maine (Estados Unidos)
Mária Aldina Marques, Universidade do Minho (Portugal)
Inocência Mata, Universidade de Lisboa (Portugal)
Juan Carlos Moreno Cabrera, Universidad Autónoma de Madrid (España)
Andrés Pociña, Universidade de Granada (España)
Eunice Ribeiro, Universidade do Minho (Portugal)
José Luís Rodríguez, Universidade de Santiago de Compostela (España)
Marta Segarra, CNRS (Francia) / Universitat de Barcelona (España)
Sebastià Serrano, Universitat de Barcelona (España)
Ataliba T. de Castilho, Universidade de São Paulo (Brasil)
Telmo Verdelho, Universidade de Aveiro (Portugal)
Mário Vilela, Universidade do Porto (Portugal)
Roger Wright, University of Liverpool (Reino Unido)

Cadro de honra

Álvaro Porto Dapena (1940-2018), Universidade da Coruña (España)
José Luis Pensado (1924-2000), Universidade de Salamanca (España)
Rafael Lluís Ninyoles (1943-2019), Conselleria de Educació i Ciència,
Generalitat Valenciana (España)



Depósito legal/ C584/2000
ISSN/ 1576-2661
ISSN-e 2444-9121
Deseño/ Novagarda