

O MITO PARA ALMADA NEGREIROS

THE MYTH FOR ALMADA NEGREIROS

João Pedro Carvalho*
joaoprcar@gmail.com

Este ensaio analisa a conceção de “mito” em Almada Negreiros, focando-se em *Mito-Alegoria-Símbolo* para harmonizar diversas manifestações mitopoéticas ao longo da obra. O pensamento mitológico de Almada é contextualizado dentro da missão que atribui ao artista: como exemplo de individualidade radical e como reformador da coletividade; recuperando-se o poder que o mito teve na formação do indivíduo e da pátria para os poder transfigurar no século XX, atualizando-os.

Palavras-chave: Almada Negreiros. Mito. Missão do artista.

This essay analyses the concept of “myth” in Almada Negreiros, focusing on *Myth-Alegory-Symbol* to harmonize diverse mythopoetical manifestations in his works. The mythological thought of Almada is contextualized inside the mission that he gives the artist: as an example of radical individuality and as a reformer of the collectivity; recovering the power that myth had in the formation of the individual and the nation to transfigure them in the 20th century, by updating them.

Keywords: Almada Negreiros. Myth. Artist’s mission.

•

1. Introdução

A palavra “mito” apresenta imediatamente um problema metodológico pela sua ambiguidade, atestada pela sua extensa e diversa entrada no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*:

1 relato fantástico da tradição oral, ger. protagonizado por seres que encarnam, sob forma simbólica, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana; lenda, fábula, mitologia [...] 2 narrativa acerca dos tempos heróicos, que ger. guarda um fundo de verdade [...] 3 *ANTRPOL* relato simbólico, passado de geração em geração dentro de um grupo, que narra e explica a origem de determinado fenómeno, ser vivo, acidente geográfico, instituição, costume social etc. [...] 4 *p. ext.* representação de factos

* IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0001-5032-3551.

e/ou personagens históricos, freq. deformados, amplificados através do imaginário colectivo e de longas tradições literárias orais e escritas [...] **5** exposição alegórica de uma ideia qualquer, de uma doutrina ou teoria filosófica; fábula, alegoria [...] **6** *fig.* construção mental de algo idealizado, sem comprovação prática; ideia, estereótipo [...] **7** representação idealizada do estado da humanidade, no passado ou no futuro [...] **8** valor social ou moral questionável, porém decisivo para o comportamento dos grupos humanos em determinada época [...] **9** afirmação fantasiosa, inverídica, que é disseminada com fins de dominação, difamatórios, propagandísticos, como guerra psicológica ou ideológica [...] **10** afirmação ou narrativa inverídica, inventada, que é sintoma de distúrbio mental; fabulação (Houaiss, 2003, p. 2510).

Optar por uma das aceções ignoraria a complexidade do pensamento mitológico de Almada: os diversos valores semânticos complementam-se, variando a preponderância de cada ao longo da obra. Aliás, nenhuma das aceções é inútil, como podemos observar enumerando alguns exemplos: a aceção **1** é sublinhada pela centralidade do mito prometeico na obra; a aceção **2** contextualiza a automitificação do artista, que se heroiciza partindo do “fundo de verdade” da sua extremamente diversa produção artística; a aceção **3** alinha-se com a leitura almadiana do “Rapto da Europa” (aprofundada adiante); a aceção **4** justifica o poder social atribuído por Almada aos mitos; a aceção **5** define a produção alegórica de Almada, que por exemplo corporifica a sua “doutrina” de “1 + 1 = 1” em “Deseja-se Mulher”; a aceção **6** descreve o “estereótipo” de Artista Total que os estudos almadianos e o próprio artista instituíram; a aceção **7** aproxima-se das considerações utópicas de Almada sobre o “futuro” da “humanidade”, e o seu excessivo otimismo sobre o poder emancipador da Arte (aprofundado adiante); a aceção **8** define a crítica na conferência “Modernismo” ao Sebastianismo, e ao seu efeito degenerativo da sociedade portuguesa; a aceção **9** descreve a crítica no poema “Panfleto Social” aos mecanismos propagandísticos e autoritários do Fascismo e do Comunismo; a aceção **10** é a mais afastada mais da obra, mas não deixa de se relacionar com o efeito patológico que Almada atribui a certos mitos, recuperando a aceção **8**. A palavra “mito” em Almada abrange assim o seu sentido mais clássico (especialmente quando reflete sobre Prometeu) e o seu sentido mais moderno, como descrito nas *Mitologias* de Roland Barthes (Barthes, 1987)—sendo o processo almadiano de automitificação exemplarmente sintético destes dois polos do mito: fundindo o carácter clássico e heroico com o moderno e publicitário.

2. O mito para Almada Negreiros

Será necessário então clarificar a aceção almadiana de “mito”. Esta aproxima-se de uma teorização mitológica em *Mito-Alegoria-Símbolo*, analisando a relação entre Arte e Ciência, representadas respetivamente por Mito e Logos, e harmonizadas na pintura geométrica do autor. Entre uma teoria-mito e uma investigação científica sobre o mito, fundamentam-se as subsequentes teorizações geométricas do livro, mas também se apresenta uma teoria estética (e filosófica) para o resto da obra:

Ora o mito é o grande libertador d acção.

O «acontecido» antes também nos acontece agora, mas «agora» já não é como Prometeu encontrára os homens «que tinham olhos e não viam, tinham ouvidos e não ouviam» (Esquilo, Prometeu), «agora» já é reconhecível a luz do livre arbítrio da personalidade humana no sentido clarividente do mito (Negreiros, 1948, p. 8).

O mito intervém na sociedade, liberta a Humanidade como Prometeu, cujo mito é sinédoque dos mitos: representa o poder redentor destes, o poder de iluminar a Humanidade. A intemporalidade mítica funde o “acontecido” e o “agora”, é um passado mítico que se projeta no presente e no futuro também. Esta clarividência permite-nos conhecer antes de decidir, permite o “livre arbítrio”, a “personalidade” de cada um. A “acção” (no presente) é fundamentada pela visão do futuro, e a “personalidade humana” é expurgada das moralidades impostas, que como deuses a faziam reagir, abandonada sem luz, calor ou força para se defender. O fogo do mito abre a perceção humana para o mundo e para si mesma, permitindo recriá-lo. Até a grafia irregular de Almada parece exemplificar a sua “personalidade”, o seu “livre arbítrio”. A transformação é legitimada pela *sua* ingenuidade: “no mundo ‘ingénuo’ a alegoria é metamorfose de criação da personalidade.” (Negreiros, 1948, p. 6) A “alegoria”, como leitura figurativa do mito, metamorfoseia o recetor, oferece-lhe a possibilidade de se recriar, de reestruturar os seus ideais como se renascesse. Liberta-se das correntes do passado (não-mítico), recuperando a aceção etimológica de “ingénuo”: indivíduo nascido livre — pois a reformulação da temporalidade possibilita o novo início do indivíduo:

O rapto d’Europa é mito porque foi histórico, “acontecido”, mas na memória do facto verdadeiro prevaleceu sobretudo a sua tradição oral. É por instinto de conservação que a tradição oral popular d’um facto verdadeiro salva o caso humano da cega Fatalidade, dando-lhe no mesmo “acontecido” o sentido clarividente em favor da espécie. E é este sentido clarividente do mito o que perpetua o facto verdadeiro pois a simples memória do “acontecido” não é perpétua. (Negreiros, 1948, p. 7)

O mito harmoniza-se com o “histórico”, contrariando a aparente antinomia. O momento “histórico” referido é o movimento cultural (do Oriente para a Grécia) da ideia de “pessoa” (Negreiros, 1948, p.7), do individual, o fundamento da civilização para Almada. Contudo, o processo não foi disseminado historiograficamente, mas pela “tradição oral”, pelo mito percorrendo as gerações. A sua verdade superior é o ideal que o mito representa (alegoricamente). Ultrapassando o “facto” inicial, o mito vence a “cega Fatalidade”, dando “sentido clarividente” ao acidente geográfico do Mediterrâneo, e ensina a liberdade aos indivíduos: agora capazes de escolher o seu destino, ingenuamente, “por instinto”. A clarividência do mito perpetua-o, e ainda o ressignifica passados milhares de anos, como a leitura almadiana de Prometeu e de Europa, intersitados por uma citação de Delacroix numa das epígrafes do livro: “O novo existe e pode mesmo dizer-se que é precisamente tudo o que há de mais antigo.” (Negreiros, 1948, p. 5) Não só Almada cita um pintor que representou mitos clássicos

(Medeia, Andrómeda, Perseu, Juno...), como citando-o aponta para a ciclicidade hiperbólica da ideia de tempo, religando a ideia de “antigo” e “novo” no mito: primordial e profético.

Contudo a intemporalidade do mito não o indetermina, o seu domínio é delimitado por Almada:

O imanente no universo é o número, o sensível é-lhe posterior como o inteligível.

Porém, isto não significa que Mito e Logos se encontrem.

Mito e Logos são os domínios autónomos das duas criações da «Obra» maiúscula, a bipresença de um todo «Obra». (Negreiros, 1948, p. 13)

O “número” é anterior ao “Mito” (“sensível”) e ao “Logos” (“inteligível”), é a imanência do Universo porque baseia as leis que regem a sua criação, expansão e organização, e é a origem comum dos dois “domínios”. A delimitação destes determina que cada autonomia dependa da existência distinta do outro. A “Obra” criou-os e harmoniza-os, sendo artística (“sensível”) e científica (“inteligível”), como exemplifica Almada na sua Arte conforme a Geometria, e nos seus elogios a Galileu, Pasteur, Edison, Marconi, Freud¹... A “Obra” é a origem e a finalidade de Mito e Logos: é a apropriação da obra originária, superior e autojustificada na mitologia e teologia cristãs, e é a divinização alegórica do “número”.

Este ensaio não se focará nas teorizações geométricas de Almada Negreiros, mas deve-se notar como essas se preambulam descrevendo o Mito e o Logos: “Mas na obra, enquanto o Mito é centrípeto, vem do infinito para uma vontade, que se enche como o fruto cresce dentro d’ele mesmo; o Logos é centrífugo, um centro imana d’ele, cresce de dentro para fora como uma flor abre os sexos.” (Negreiros, 1948, p. 14) As duas comparações botânicas sugerem a fertilidade dos dois polos. São duas forças com a mesma direção (entre o centro e o exterior), mas sentidos opostos: enquanto o “Logos” se dissemina, compreendendo cada vez mais o mundo, o “Mito” atrai tudo “para uma vontade”, crescendo com as receções individuais do mito e com os acontecimentos profetizados. A progressiva força do mito facilita o renascimento da vontade de cada indivíduo: transformado num “fruto” de si mesmo (como um filho), tendo finalmente conseguido explorar-se profundamente. A exploração do mundo pelo Logos através do progresso científico é paralela ao fortalecimento do mito com a sua progressiva antiguidade. Assim a simetria entre Arte e Ciência, e entre Mito e Logos, é o centro da descrição almadiana de cada uma:

Arte «encontra», ciência «descobre», pensar é recuperar o dom «ingénuo» d’«encontrar»: sem separar arte de ciência e de pensar, não cada uma como aptidão de várias personalidades, mas tendo-as no mesmo «todo» como aptidão, as três, de personalidade única. (Negreiros, 1948, p. 15)

¹ Elogio a Galileu em “Galileu, Leonardo e Eu”; a Pasteur, Edison e Marconi no “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”; a Freud em *Mito-Alegoria-Símbolo*.

Descrição esta que é imediatamente completada por uma citação que Almada faz de René Huyghe:

A arte faz o retorno, como o mostrou Freud, à *mentalidade pré-lógica* dos primitivos que se expressam por símbolos; n'esta *mentalidade pré-lógica* a arte recolhe uma força de comunicação, d'ascendente que revolve o mais profundo do homem e que ignora a linguagem racional; a inteligência ordenadora não intervém senão para pôr em obra os elementos d'este modo recolhidos no inconsciente e cuja ordem fica muitas vezes inexplicável para o próprio artista. (Negreiros, 1948, p. 15)

A “Arte «encontra»” o indivíduo, mostra-lhe a sua vontade, torna-o “«ingénuo»”, devolve-lhe esse “dom”, fazendo-o “pensar” diferentemente da “ciência”, mergulhando-o no “inconsciente”. Sendo este, por definição, nunca totalmente compreensível, não pode ser percecionado pela “ciência”, mas pode ser manifestado e sentido pela Arte. Na citação almadiana de Huyghe, a mitificação freudiana dos “primitivos”² descreve a Arte como estimulante para uma reação primordial, e hiperbolicamente sensível, porque excede a “linguagem racional”, que nunca a explicaria totalmente. Este excesso de significado permite ao indivíduo ultrapassar a superfície do seu pensamento e atingir novas e primitivas sensações, religando o racional ao irracional durante a experiência estética. Esta também religa o artista, que só atua logicamente após a sua inteligência “inconsciente” ter criado uma razão inexplicável, mas coerente. A ligação entre “*mentalidade pré-lógica*” e “inteligência ordenadora” é o exemplo perfeito da “personalidade única”, do “mesmo «todo»”: a Pintura liga a sua sugestão primitiva, visual, às leis da Geometria, a Literatura liga a imaginação às leis da Gramática (e da Linguística). Assim, o artista aproxima-se da origem, do seu inconsciente, retornando aos “símbolos”³ como elementos extrarracionais: uma flor pode simbolizar a beleza, mas esta correspondência não explica tudo, o resultado semiótico ultrapassa a equivalência, pois a sugestão na obra aproxima-se muito mais do ideal de beleza do que uma simples correspondência entre dois termos: a obra exhibe a beleza em vez de a definir como um dicionário. Esta “força de comunicação” liga os inconscientes do artista e do recetor: o primeiro usa a Arte para manifestar as forças primitivas que o levam à criação, o segundo experiencia esta manifestação hiperbólica do inconsciente, e na própria experiência sente mais do que o pode explicar (um ensaio crítico nunca engloba totalmente a obra: nunca a inutiliza como experiência), abrindo-lhes o pensamento, permitindo-lhes ver o mundo ingenuamente: podendo questionar tudo, podendo ponderar o significado de toda a informação e pesar os raciocínios alheios independentemente da sua autoridade social.

A relação estabelecida por Almada entre o subconsciente e a Arte é, aliás, validada em *The Sacred and The Profane* de Mircea Eliade, que analisa a relação entre o subconsciente e o Mito⁴:

² Os humanos “primitivos” já usavam lógica: usavam indução e dedução, apenas não as tinham formalizado, cientificamente.

³ Não no sentido matemático que Almada usa no resto do texto.

⁴ Sendo Almada um artista mitopoético: como em “Aqui Cáucaso”, onde reescreve o mito prometeico.

Now, the contents and structures of the unconscious exhibit astonishing similarities to mythological images and figures. We do not mean to say that mythologies are the “product” of the unconscious, for the mode of being of the myth is precisely that *it reveals itself as myth*, that is, it announces that something *has been manifested in a paradigmatic manner*. A myth is “produced” by the unconscious in the same sense in which we could say that *Madame Bovary* is the “product” of an adultery.

Yet the contents and structures of the unconscious are the result of immemorial existential situations, especially of critical situations, and this is why the unconscious has a religious aura. (Eliade, 1987, pp. 209–210)

O “inconsciente” do autor ou dos autores do mito⁵ é convertido em paradigma, em modelo universal para ação humana. O “inconsciente” e o “mito” buscam *paralelamente* uma origem, e assim a profundidade psicológica do indivíduo é transposta para profundidade sociológica da Humanidade. A semelhança estrutural das “imagens e figuras” permite esta reconversão das imagens privadas, universalizadas no mito, como tradição cultural e/ou obra de Arte⁶. Este paralelismo justifica a religiosidade do mito mesmo quando assinado por um ser humano (como Dante). Na obra *almadiana*, a força primitiva da religião é transformada na necessidade de religação do indivíduo consigo mesmo e com a Humanidade, iluminando-o para esta como absoluto anteriormente menosprezado: até ao momento de revelação durante a experiência estética, que carrega a intensidade de “situações existenciais imemorais”, usando a sua universalidade para interagir com o “inconsciente” de qualquer humano recetivo — ou seja, quer a Arte quer a Religião adquirem parte da sua transcendentalidade encenando as mesmas “situações críticas”, tão antigas quanto a Humanidade.

Mito-Alegoria-Símbolo acaba com a sinopse do segundo capítulo (nunca publicado) da segunda parte do livro, “Ver e o Número”:

A mitologia é verdadeira porque segue o número.

O paralelo de Mito e Lógos, no rodeio que ambos fazem no Espírito, tem por ficção simular uma anterioridade de número a criação, e nisto consiste a imitação da original anterioridade de criação a número na Natureza. Na história unida do Céu e da Terra, o Mito é o texto do Lógos, e este o verificável d’aquela. (Negreiros, 1948, p. 33)

O paralelismo entre os dois domínios desenha a sua relação de separação infinita, nunca se intersetando mas unidos pela mesma direção: girando em torno do mesmo centro⁷. Esta geometria metafórica parte da mesma “ficção”: o mito da “anterioridade”

⁵ Mesmo que consideremos um mito como uma narrativa tradicional modificada durante gerações até ser quase irreconhecível perante a original, haverá sempre um conjunto de autores, ou um autor coletivo.

⁶ É questionável se um mito (no sentido religioso) pode ser criado apenas por um artista: mesmo Dante, quando arquiteta originalmente o Inferno, é suportado por séculos de mitologia judaico-cristã. Assim, *A Divina Comédia* pode razoavelmente ser considerada um novo mito ou a continuação do mito judaico-cristão da Expição.

⁷ Almada abandona a anterior imagem de centrifugação e centripetação, mas insiste na geometria de movimentos e forças.

do “número” em relação à “criação”, o mito de um padrão (divino) regendo toda a criação — ignorando a criação do número pela Humanidade e a criação da Humanidade pela “Natureza”. A ficcionalidade da imagem não a anula, antes a ostenta como criação *verdadeira* da vontade humana, e como mito com o “Lógos” como tema. O “Mito é o texto do Lógos”, porque um mito reflete sempre sobre a Humanidade, explorando as suas lacunas e os percursos para outros conhecimentos. O tema (o “Lógos”) não se secundariza: auxilia sempre as reflexões sobre o Mito e a nossa relação com o inconsciente. Essa componente, não-verificável, sugerida na profundidade de cada um, excederá o tema, mas não o abandonará: a consciência também influencia o inconsciente.

A transfiguração mitificadora do número em padrão original e a necessidade de recuperar essa harmonia ingênua sugerem novamente o mito do Paraíso Perdido, como estudado por António Braz Teixeira em “Sagrado, Mito e Símbolo no Pensamento de Almada Negreiros”:

A reflexão de Almada sobre o sagrado, o mito e o símbolo desenvolve-se a partir de uma perspectiva antropológica, que, no entanto, não recusa, antes expressamente admite e exige a existência de Deus [...] Mas porque o próprio do mundo sensível consiste em não perder nunca de vista as duas unidades individuais [o universo e a pessoa humana] que o compõem e o Todo por elas formado, o homem, ao criar uma segunda causa, não só perdeu de vista esse mesmo Todo, que aquela lhe ocultava, como criou a morte, cuja essência é, precisamente, a unidade perdida.

Este, segundo Almada, [é] o sentido do mito da queda do homem: o Paraíso é a realidade do Todo criado pela Causa e, como tal, perfeito, e no qual estão formadas as várias unidades, sendo, cada uma delas, uma feição do Todo e o próprio Todo, pois este é indivisível e cada uma das unidades que nele estão são o mesmo Todo indivisível. (Teixeira, 1998, pp. 431–432)

Convém desde logo indicar a extrapolação na primeira fase citada: a teorização de Almada não “exige a existência de Deus”, mesmo podendo esta ser acrescentada pelo crítico: Deus é uma narrativa mitológica para Almada, e o seu poder advém do poder iluminador da Arte — aliás, no texto “Teatro” considera-se que “a ideia de Deus, de Pátria, de Família, de Religião, de Ciência, de Arte, etc., são funções da palavra teatro.” (Negreiros 2006, p. 102), e para um crente, pelo contrário, tudo é função de Deus; adicionalmente a estética blasfematória d’ “A Cena do Ódio” sugere o ateísmo, como o resto da obra aponta para um humanismo hiperbólico, onde a Humanidade e o Indivíduo são os dois únicos absolutos possíveis. Contudo, o erro crítico é revelador: existe uma componente religiosa em Almada, como religação da Humanidade a si mesma. No ensaio de Teixeira, a “segunda causa”, humana, imita a primeira: a divina, e fragmenta “o Todo”. A “morte”, como consequência da expulsão do Paraíso, afasta o Homem de Deus. Contudo, sobrepõe-se o significado mítico de “Paraíso”: criado pelas ficções da Humanidade. O texto de Almada não é teológico, não discute a existência de Deus, antes usa o mito para explicar a necessidade de recuperar a ingenuidade humana. O texto almadiano é *ateu* num sentido mais neutro da palavra: a existência de Deus não alteraria o percurso indicado por Almada à Humanidade para esta se recuperar. A

“segunda causa” não é um pecado⁸, que o afastou da unidade primordial, mas é um excesso de racionalidade, afastada das profundezas do ser humano, simplificando-o, empobrecendo-o. A recuperação da ingenuidade é uma reumanização dos indivíduos. O “Todo”, que seria Deus numa leitura não-mítica, é o indivíduo fiel a si mesmo, seguindo a sua vontade profunda⁹. O mito é o meio exemplar para a acordar, para cada indivíduo poder descer às suas próprias profundezas, como descreve “O Pitagorismo de Almada — Interpretação Simbólica ou Mítica Filosófica Órfica?” de Carlos H. do C. Silva:

É para esta ‘Poesia que «conhece» e não «sabe»’, que se aponta como que no eco pitagórico de Píndaro, quando cantava o “homem como o sonho de uma sombra”, contexto exacto desta descida encantatória, com Almada, de Orfeu ao Hades, de uma outra “auroral” evidência. “*É conhecimento verdadeiro, a ingenuidade... A ingenuidade é o resultado de nos termos abandonado asceticamente à nossa simpatia.*” — conclui ainda Almada, de acordo à legenda do seu ex-libris: “*Reaver a inocência.*” (Silva, 1998, p. 479)

A “ingenuidade” é conhecer inexplicável¹⁰: senti-lo e incorporá-lo aceitando-o como parte do indivíduo. O mito de Orfeu descreve esta viagem à escuridão, ao não-inteligível, para recuperar a alegria: o amor de Eurídice — que exige a ingenuidade de não olhar para trás. Esta exigência é aceite pelo artista e pelo recetor de Arte, que renunciam parcialmente à consciência, e se abandonam às profundezas, apenas esperando algo melhor, como Orfeu esperava que Eurídice o seguisse, sem certezas, sabendo que olhar para trás desperdiçaria a viagem. Para “*reaver a inocência*”¹¹ é pedido para se viajar ao submundo numa descida voluntária: o asceticismo — contrário à queda involuntária da Humanidade do Paraíso. Este asceta é consciente da fertilidade do inconsciente. A procura da própria “sombra” é a procura da “evidência”, da qual indivíduo é apenas um “sonho”, porque reprimido pelo excesso de racionalidade.

⁸ Criticar a curiosidade de Eva ou a desobediência de Adão seria incoerente na obra almadiana.

⁹ O ensaio de António Braz Teixeira, ao igualar “morte” com “unidade perdida”, cede à leitura demasiado literal do mito do Paraíso Perdido (e Almada nunca usa a palavra “Deus” no livro). Biologicamente, a “morte” é uma perda de unidade celular, e teologicamente é o castigo pela afronta a Deus no Paraíso; para Almada, o excesso de consciência da morte deve ser evitado porque retira espontaneidade ao indivíduo e torna-o covarde, fraco; mas a morte é também um elemento essencial do inconsciente, sendo necessário aceitá-la para o indivíduo se conhecer.

¹⁰ “Por tudo isto, a poética da ingenuidade almadiana, na qual “tudo é de ordem emocional”, revela-se enraizada no imaginário, irredutível à explicação racional e em sintonia com um percurso mais ou menos iniciático que procura um modo de se situar no universo, articulando acção, reflexão e liberdade, por sua vez orientadas pelo instinto, a intuição e a sensibilidade artística.” (Piedade, 2014, p. 33)

¹¹ Apesar da importância que Almada dá a esta frase, tornando-a a “legenda do seu ex-libris”, a obra torna a palavra “ingenuidade” (muito mais repetida e teorizada) mais relevante que a palavra “inocência”. Na conferência “Elogio da Ingenuidade ou As Desventuras da Esperteza Saloia”, refere-se que “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 ainda a de reaver-se, reaver a sua ignorância, reaver a sua ingenuidade, reaver todas as condições em que foi gerado.” (Negreiros, 2006, p. 251) Esta citação, ao reafirmar o verbo “reaver”, poderia apontar para a sinonímia entre as duas palavras, porém é a “Ingenuidade” que intitula a conferência — que enfatiza a etimologia (singular) da palavra.

Apenas a Poesia (origem da Arte em Almada)¹² permite atingir a origem, que abre a aurora do recetor, no momento puro após a experiência estética, iluminando a “*simpatia*” de cada um, a sua propensão ética¹³. A solidão extrema da experiência estética permite ao indivíduo *ser*, ser o melhor possível para si e para os outros, concretizando a missão didática e metamórfica da Arte, e o seu aperfeiçoamento da sociedade.

Nas conferências *Arte e Artistas* este efeito é exemplificado pela sociedade portuguesa do século XV e XVI:

Uma colectividade que trazia bem distribuídos os seus indivíduos e onde cabiam até os seus Génios! Uma colectividade donde saiu o Génio do Mar, Vasco da Gama, o maior marinheiro do Mundo; o Génio das Letras, Luís de Camões, autor do mais perfeito poema colectivo do Ocidente; e o Génio da Pintura, de quem estamos falando. (Negreiros, 2006, p. 211)

Almada fala de Nuno Gonçalves e dos Painéis de São Vicente de Fora, e junta o pintor (ou o mito do pintor) a um poeta criador de mitos e a um marinheiro mitificado. O poderio imperial da “colectividade” é ligado aos indivíduo-mitos, liderando. Eles são o exemplo que inspira o país, até contra a realidade histórica: efémera. Almada nunca questiona a falta de informação biográfica sobre Nuno Gonçalves ou as ostensivas liberdades criativas de Camões na descrição da viagem de Vasco da Gama ou a focalização cultural no marinheiro, esquecendo as dezenas de marinheiros que o auxiliaram arriscando a vida. O mito é maior do que a história: a perfeição d’*Os Lusíadas* é a força da sua mitificação e da sua natureza didática. Talvez nenhum outro poema coletivo enfatize tantas as suas lições — apesar da estima de Almada por Homero, os heróis da *Ilíada* dão maus exemplos: a fúria de Aquiles, o orgulho de Agamémnon, a cobardia de Páris, até o sacrifício de Troia por Heitor e Príamo, que não entregam o egoísta irmão e filho ao inimigo. A força d’*Os Lusíadas* é singular: “porque Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras. [...] *É preciso criar as aptidões prò heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano.*” (Negreiros, 2006, p. 30) Nesta passagem do “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, o nome “Camões” invoca um tempo em que a arte portuguesa estava na vanguarda da Europa, e um tempo de heróis, de génios. O herói exemplifica o ideal almadiano do indivíduo que tem coragem para se ser¹⁴, para penetrar no próprio inconsciente: navegando literalmente pelo desconhecido ou escrevendo ou pintando. O

¹² Em “Poesia É Criação”: “Poesia é criação. [...] Os versos são um modo de perpetuação de um dos modos da criação que se chama Poesia. [...] Poesia, a Bela, tem um filho único, chama-se homem.” (Negreiros, 2006, pp. 290–292) — e se a “Poesia” é a mãe da Humanidade, então será também mãe (ou avó) da Arte.

¹³ “Um outro texto importante é aquele que serve de prefácio à recolha da sua poesia na edição Imprensa Nacional-Casa da Moeda, «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta». Aí se lê a fórmula segundo a qual a poesia é «mentira e simpatia»: mentira porque a criação poética é fingimento, presume-se, mas simpatia porque implica uma relação física, cênica, aberta, colectiva, olhos nos olhos.” (Martins, 2002, p. 177)

¹⁴ Refere Luiza Nóbrega em “O Homem Imediato — A Dimensão Arquetípica do Humano em Almada Negreiros”: “a poética de Almada atende ao propósito de resgate do ser em sua dimensão mais original e última.” (Nóbrega, 1998, p. 588)

“*heroísmo quotidiano*” traduz a coragem de navegar no século XV e XVI para a coragem de enfrentar a mediocridade portuguesa no século XX, e ser o exemplo que também segue o exemplo passado. A sabedoria do “novo significado das palavras” aponta o novo heroísmo para a escrita, e para o Ultimatum Futurista, e para o herói-Almada.

O “Ultimatum” atualiza o tom incitante d’*Os Lusíadas*, particularmente a famosíssima dedicatória a D. Sebastião: “vereis um novo exemplo / De amor dos pátrios feitos valerosos, / Em versos divulgado numerosos.” (Camões, 2016, p. 13) O exemplo dos mitos é necessário até para o rei, especialmente porque são “pátrios”, modelos do heroísmo próprio da nação¹⁵, guiando o rei para a guiar: “E, enquanto eu estes canto, e a vós não posso, / Sublime Rei, que não me atrevo a tanto, / Tomai as rédeas vós do Reino vosso: / Dareis matéria a nunca ouvido canto.” (Camões, 2016, p. 14) O exemplo é tão potente que garante: o imperativo do poeta torna-se futuro do indicativo. O rei é inspirado pelos exemplos e pela profecia de tornar a própria vida num “canto” maior. A reiteração do mito de D. Sebastião ao longo da história da poesia portuguesa acaba por concretizar a profecia de Camões, ultrapassando o falhanço histórico de D. Sebastião através da consolidação do seu mito — ignorando até a possibilidade de o ataque a Alcácer Quibir não ter sido minimamente provocado por D. Sebastião conhecer *Os Lusíadas*.

Este ideal de heroísmo e de superação individual é recorrente nos mitos, desde a Antiguidade Clássica:

And indeed, an essential part of Greco-Roman religious and political thought was the idea that men, by showing superhuman excellence, could become gods. The most famous example was Hercules, who made his way to heaven through his twelve labours and his heroic death. (Highet, 2015, p. 520)

Neste excerto de *The Classical Tradition* de Gilbert Highet, justifica-se a autorrepresentação mitopoética de Almada: apresentando “excelência sobre-humana” na sua obra hiperbolicamente ampla e diversa, o artista merece a sua exemplaridade, e o seu poder iluminador sobre os outros indivíduos. Assim, como no fingimento pessoano¹⁶, separa-se o cidadão do artista — mesmo quando as suas opiniões são coincidentes —, separa-se José Sobral de Almada Negreiros do personagem-autor Almada, separa-se o indivíduo da sua projeção divina para a Humanidade, através da Obra, como Arte: universal, e exemplo não só para os artistas mas para qualquer indivíduo que queira realizar-se a si mesmo. Singularmente, Almada pouco ênfase dá ao

¹⁵ Como Almada usara três portugueses como exemplos.

¹⁶ “A partir do eu como instância fictícia, Fernando Pessoa compôs para si próprio uma ópera. Assim nasceu um dos mitos literários mais perturbadores deste século, o do poeta sem nome que lhe seja próprio, criador de outros poetas em nome da única ficção que os torna possíveis: a do eu como ficção. [...] O próprio Fernando Pessoa chamou heteronímia a esta manifestação de si sobre um fundo de ausência, ou seja, invenção de eus-outros tão fictícios e tão reais como o «eu» Fernando Pessoa.” (Lourenço, 2004, p. 25) — fica subentendida a ligação etimológica entre “fingir” e “ficção”, pelo verbo latino *fingō, is, finxī, fictum* (Houaiss, 2002, p. 1746)

sofrimento dos “trabalhos” do herói-artista (como é dada na maioria dos heróis: os sacrifícios de Hércules, Orfeu, Ulisses, Eneias, Cristo, Dante, etc.), focando-se na sua “excelência”, no caráter total da Obra — pois descrever o esforço de uma produção artística tão incessante e prolongada retiraria poder à mitificação da sua espontaneidade: e ingenuidade.

A própria separação entre cidadão e artista é análoga à separação entre História e Mito, e no caso português entre a batalha de Alcácer-Quibir e o Sebastianismo. O falhanço na História é secundário para Almada, como analisa Celina Silva em *Almada Negreiros. A Busca de uma Poética da Ingenuidade*:

Desde 1916, a visão do espaço-tempo e da própria realidade desprende-se da dimensão cronológica; o futuro é simultaneamente uma entidade mítica [...] O mítico envolve-se fulcro da produção, instaurando um procedimento artístico que o converte em «arqueólogo do futuro», mediante uma combinatória de conteúdos mágicos e lendários, no qual a memória adquire uma importância crescente. Esta postura está ligada ao «horror à História» patente na obra de Nietzsche, por Almada assumido: «Nós os futuristas não sabemos História, só conhecemos da Vida que passa por nós», a dimensão profética emerge na medida em que, e seguindo o mesmo pensador, «palavra do passado é palavra do futuro». (Silva, 1994, p. 83)

A expressão “arqueólogo do futuro” (Almada, *Arqueólogo do Futuro*, 1963, p. 2) descreve a precisão com que Almada pensa a projeção dos seus exemplos, como se a transfiguração do indivíduo e da sociedade fosse inevitável, garantida pelo passado mítico de Portugal. “O futuro” torna-se um mito que “simultaneamente” garante o triunfo no futuro cronológico. É também o exemplo para o presente, a profecia circular que o inspira pelas possibilidades de libertação do indivíduo. Esta desconsideração pela “História” baseia-se na supremacia dos mitos para a criação de uma identidade nacional: mais do que as lições de História, é a tradição lendária que define uma nação. Este movimento é triplamente futurista: é nacionalista, despreza o passado cronológico e sobrenaturaliza o “futuro”, profético, conhecedor profundo do indivíduo¹⁷. A “palavra do passado” é aquela que resistiu ao tempo, e ainda marca os indivíduos, lembrando só o eterno: a palavra que guiou os antepassados para o presente e agora guiará para o futuro. Esta, como elemento “mítico”, não pode ser sabida, só conhecida como “Vida”, como fluxo inconsciente que ingenuamente leva o indivíduo para o futuro: para si mesmo.

¹⁷ Utilizando a conceção heideggeriana de “Ser”, a projeção de cada indivíduo para o porvir sobrepõe-se existencialmente ao seu estado no presente: “As the potentiality-for-Being which is *is*, it has let such possibilities pass by; it is constantly waiving the possibilities of its Being, or else it seizes upon them and makes mistakes. But this means that Dasein [being-here] is Being-possible which has been delivered over to itself — *thrown possibility* through and through. Dasein is the possibility of Being-free for its ownmost potentiality-for-Being.” (Heidegger, 2008, p. 183) Ou seja, o “Ser-aqui” é definido pela “possibilidade”, pela sua “potencialidade-para-Ser”, enquanto o passado e o presente são “atirados” (“*thrown*”) para o indivíduo, como este é “atirado” para o mundo, sempre como forasteiro, procurando no porvir a sua pertença.

No ensaio “Mística Colectiva”, Almada insiste no poder dos mitos personalizados por heróis, tornando-os nas origens das nacionalidades, como exemplos unificadores de cada povo:

Assim é que, sob o domínio dos romanos, começam surgindo de todos os cantos da Europa os heróis locais, estes mesmos que serão, séculos depois, os próprios vértices respectivos das futuras nacionalidades: na Alemanha Arminius, na França Vercingetorix, em Portugal Viriato, etc.” (Negreiros, 1992, p. 115)

A geometria do “vértice” descreve um ponto onde convergem várias linhas. Nas nações as diversas geografias, etnias, variantes linguísticas, estratos sociais e contextos históricos necessitam de um ponto comum: as lendas de indivíduos primordiais exemplificando o desejo universalmente humano de liberdade, até contra a força do Império Romano. A falta de informação histórica sobre estes heróis marca-se no ponto (reduzidíssimo) do “vértice”, que permite uma expansão vasta e coerente, abrangendo até milhões de indivíduos. São as lacunas na biografia dos heróis que permitem a atualização perpétua do mito, adaptando-se a cada contexto, permitindo a liberdade de significação, que particulariza o mito para cada um. A localização geográfica, o exemplo do heroísmo e a tradição oral que o eterniza bastam para personalizar o mito em cada recetor *dessa* nação.

Em Portugal, no século XX, a revista *Orpheu* é a nova interpretação do mito homónimo *e* é um novo mito, um novo exemplo:

É mesmo este o único caminho para ir à conquista da *élite* portuguesa. A *élite* é coisa séria, é até a mais séria de todas onde haja um povo; não cuida apenas do governo do povo pois que reconhece já a pessoa humana também. A *élite* não se resume na ciência política, é sobretudo o conhecimento do humano, o que é de carne e osso.

São as possibilidades individuais portuguesas o que falta sobretudo em Portugal.

O único exemplo que vale para as pessoas é o exemplo dos heróis. Herói é aquele que se ultrapassa, que vale além das possibilidades comuns. (Negreiros, 1992, p. 61)

Neste texto, “Um aniversário: *Orpheu*”, vinte anos depois do primeiro número, Almada descreve a missão heroica que fundamentara a revista, que tentara criar a “*élite*” cultural de Portugal através da união vanguardista de literatos e de artistas plásticos. A “*élite*” seria o vértice onde a “pessoa” e o “povo” se cruzariam, permitindo criar obras individuais *e* nacionais. Apesar dos privilégios da “*élite*” *e* do “povo” poderem parecer incompatíveis, criar-se-ia uma aristocracia intelectual capaz de libertar *todos* os portugueses, esta seria “o exemplo” necessário para os portugueses colmatarem as próprias falhas, e serem eles mesmos apesar dos problemas no país. Ultrapassando as “possibilidades comuns”, os “heróis” mostram as possibilidades invisíveis ao resto da população, são os visionários que mostram que se pode ambicionar mais. As possibilidades incomuns são as possibilidades de cada um, escondidas no inconsciente e reveladas pela Arte. Os artistas-heróis mostram, partindo de cada indivíduo, como é possível Portugal recuperar do seu atraso social em relação à Europa: seguindo o

exemplo dos artistas portugueses na Vanguarda. O “conhecimento do humano” é conhecer-se profundamente, e quanto ainda falta cumprir dentro de si, quanto ainda há para explorar e exigir a si mesmo. Orpheu, como herói mítico sacrificando-se por Eurídice e igualando até Apolo na sua vocação de poeta, representa a superação das “possibilidades comuns”, a passagem do humano ao sobre-humano, e a exigência radical para concretizar o potencial de cada um. Assim, as obras de Almada e de Pessoa exemplificam esta superação: no início do século XX, a ambição dos seus projetos artísticos pareceria ultrapassar as possibilidades de um único indivíduo — todavia, o falhanço de Orfeu na tentativa de recuperar a sua amada parece já profético do falhanço da revista na sua tentativa de alterar a sociedade portuguesa; lembrando que, para o Mito, um projeto ambicioso se sobrepõe ao seu resultado, pois, enquanto houver futuro, poderá surgir a redenção prometida.

8. Conclusão

Como observado, a conceção almadiana de “mito” atravessa várias das definições apresentadas no início. Contudo, é também compatível com uma definição mais estreita do conceito, restringida aos Estudos Literários e formulada por Northrop Frye em *Anatomy of Criticism*: “Myth: A narrative in which some characters are superhuman beings who do things that “happen only in stories”; hence, a conventionalized or stylized narrative not fully adapted to plausibility or ‘realism.’” (Frye, 2020, p. 366) Expandindo o conceito de “narrativa” para fora da Literatura, notamos que Almada vai narrando ao longo da sua obra (incluindo nas entrevistas e na obra plástica) o mito do Artista Total, o mito de si mesmo, tornando-o convenção: tornando-o a forma de experienciar a obra. Almada estiliza-se, ficcionaliza-se, torna-se personagem numa narrativa de mestria de diversos campos da Arte, como uma conquista heroica, aproximando-o da implausibilidade. Os factos da sua produção artística são organizados pela sua teoria estética para oferecer à obra uma coerência superior: uma totalidade que o tornaria no artista exemplar. Aliás, podemos inferir pelas considerações de Frye que é mais “fértil” estudar o mito em aquilo que absorveu, ultrapassando as considerações gerais sobre a sua indefinição (e sobre o que poderia ter absorvido): “A myth being a centripetal structure of meaning, it can be made to mean an indefinite number of things, and it is more fruitful to study what in fact myths have been made to mean.” (Frye, 2020, p. 341) Como Almada, Frye afirma o poder centrípeto do mito, a sua flexibilidade semiótica, permitindo a Almada ressignificar-se, e à Crítica ressignificá-lo: tanto podendo perpetuar o projeto totalizante almadiano como desconstruí-lo.

Esta fluidez de significado não diminui a obra, não lhe retira a sua autossuficiência, apenas a estrutura numa contínua absorção de novas ideias; um excesso possibilitado pela “abundância” no momento mitopoético, como descrito por Mircea Eliade em *The Sacred and the Profane*:

Every creation springs from an abundance. The gods create out of an excess of power, an overflow of energy. Creation is accomplished by a surplus of ontological substance. This is why the myth, which narrates this sacred ontophany, this victorious

manifestation of a plenitude of being, becomes the paradigmatic model for all human activities. For it alone reveals the *real*, the superabundant, the effectual.” (Eliade, 1987, pp. 97-98)

A criação de mitos por humanos surge do mesmo “excesso de poder” dos “deuses” nas narrativas genesíacas. Esta “superfluidade de substância ontológica”, este excesso e “plenitude” de “ser” (o excesso *sobre* o humano é a plenitude do divino), e de potencial, permite criar um “paradigma” para Humanidade, um exemplo para esta seguir, e atingir-se a si mesma plenamente. Esta revelação superabundante aponta o mito para um estado centrífugo, ao contrário do que descrito antes; contudo, o seu carácter centrípeto mantém-se na absorção do conhecimento revelado em cada indivíduo que experiencia a obra, gravitando toda a superabundância para um ponto, que atrai tudo. O tom excessivo de Almada, especialmente em “A Cena do Ódio” e no “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Séc. XX”, é exemplar desta “manifestação”, grita esta vitória sobre a realidade, pois revela o “*real*”, a verdade superior da Arte, “superabundante”: como numa extensa e diversa obra. A superfluidade torna-se numa ferramenta de automitificação, hiperbolizando “o excesso de poder” em qualquer criação artística — colocando-se Almada como o paradigma dos paradigmas criados pelos outros artistas.

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*.

Referências

- Barthes, R. (1987). *Mitologias* (José Augusto Seabra, Trad.). Círculo de Leitores. (Original publicado em 1957)
- Camões, L. V. de, (2016). *Os Lusíadas*. Guerra e Paz.
- Almada, Arqueólogo do Futuro. (1963, 28 abril). *Jornal do Fundão*.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. (2002). Fingir. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Tomo III, p. 1746).
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. (2003). Mito. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Tomo V, p. 2510).
- Eliade, M. (1987). *The Sacred and The Profane* (Willard R. Trask, Trad.). Harcourt. (Obra original publicada em 1957)
- Frye, N. (2020). *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press.
- Heidegger, M. (2008). *Being and Time*. Harper Perennial. (Obra original publicada em 1927)
- Hight, G. (2015). *The Classical Tradition*. Oxford University Press.
- Lourenço, E. (2004). Fernando Pessoa ou o Eu como ficção. In *O Lugar do Anjo. Ensaios Pessoaanos* (Margarida Sérvalo Correia, Trad.) (pp. 25– 35). Gradiva.
- Martins, F. C. (2002). *O trabalho das imagens*. Aríon.
- Negreiros, A. (1948). *Mito-Alegoria-Símbolo*. Livraria Sá da Costa.

- Negreiros, A. (1992). *Obras Completas V — Ensaios*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Negreiros, A. (2006). *Manifestos e Conferências*. Assírio & Alvim.
- Nóbrega, L. (1998). O Homem Imediato — a Dimensão Arquetípica do Humano em Almada Negreiros. In C. Silva (Org.), *Almada Negreiros. A Descoberta como Necessidade* (pp. 587–600). Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Piedade, A. N. (2014). Almada ou a «sofisticação da simplicidade»: à descoberta de uma poética singular. In *Revista de História da Arte — série W*, 2, pp. 28–34. <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf> Instituto de História da Arte FCSH-UNL
- Silva, C.s H. do C. (1998). O pitagorismo de Almada — Interpretação Simbólica ou Mítica Filosófica Órfica? In C. Silva (Org.), *Almada Negreiros. A Descoberta como necessidade* (pp. 473–490). Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Silva, C. (1994). *Almada Negreiros: A busca de uma poética da ingenuidade*. Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Teixeira, A. B. (1998). Sagrado, mito e símbolo no pensamento de Almada Negreiros. In C. Silva (Org.), *Almada Negreiros. A Descoberta como Necessidade*. (pp. 429–436). Fundação Engenheiro António de Almeida.

[recebido em 03 de janeiro de 2023 e aceite para publicação em 04 de outubro de 2023]