



O Donjuanismo português e o projeto nacionalista de Almada Negreiros em *Nome de guerra*

The Portuguese Donjuanism and Almada Negreiros' National Project in Nome de guerra

VANESSA C. FITZGIBBON

Brigham Young University – Provo – Estados Unidos da América do Norte



Resumo: Este trabalho propõe apresentar uma análise do Donjuanismo conforme retratado em *Nome de guerra*, o único romance de Almada Negreiros. Tal característica é apresentada, não como um projeto romântico, mas se manifesta simbolicamente como parte da modernidade que o autor almejava para toda a nação, a começar pela transformação do indivíduo.

Palavras-chave: Almada Negreiros; *Nome de guerra*; Donjuanismo

Abstract: This paper proposes to present an analysis of Donjuanism as portrayed in the *Nome de guerra*, Almada Negreiros' only novel. Such characteristic is presented, not as a romantic project, but it is symbolically manifested as part of the modernity that the author intended for the entire nation, starting by the transformation of the individual.

Keywords: Almada Negreiros; *Nome de guerra*; Donjuanism

O personagem de Don Juan tem estado presente na literatura universal – principalmente na Espanha, Alemanha, Inglaterra e França – há séculos, ao lado dos Quixotes, Faustos, Romeus e tantos outros que marcaram um tipo específico de personagem, o qual evolui, morre, revive, se aperfeiçoa e, acima de tudo, retrata traços imutáveis da natureza humana. O Donjuanismo, apesar de sua popularidade, revela ser uma característica que, embora apreciada pelo ideal masculino de sedução, coloca em questionamento o caráter moral de tal postura. No caso da literatura luso-brasileira, poucos têm sido os estudos deste traço tão marcante e com certeza presente em muitos personagens de nosso cânone.

Este trabalho propõe analisar o único romance de José de Almada Negreiros, *Nome de guerra*, escrito em 1925 e publicado apenas em 1938, a partir de uma análise sob a ótica donjuanesca da narrativa – e implicitamente da cultura portuguesa – a qual o autor entrelaça com a tradição lusa sugerindo um rompimento dos valores patriarcais ao retratar a descoberta sexual do novato Antunes, diante da prostituta Judite. Em tal situação, encontramos a revelação do drama individual do protagonista, assim como um retrato parcial de um certo comportamento histórico, podendo levar o leitor a diferentes patamares de interpretação da obra e do próprio

momento pelo qual Portugal passava na ocasião da escrita. Ainda que esta investigação encontre a raiz da questão em fatores históricos, fica claro que a intenção do autor de distanciar-se do passado e promover uma mudança radical – representada aqui pela liberação sexual – surgiria primordialmente dentro do próprio indivíduo, sobrevivendo por vezes de maneira pouco visível e sobrepujando tabus e tradições romanescas.

Do ponto de vista cultural, o perfil donjuanesco português teria suas origens numa base teórica com raízes profundamente históricas e sociais. Desde os primórdios da fundação da nação portuguesa, seu povo se viu geográfica e ideologicamente isolado do resto do mundo, vendo-se de um lado rodeado pela intermitente inimiga Castela e por outro, pelo oceano que passa a ser o caminho de sua emancipação. Conforme documentado nas cartas dos cronistas do reino, os marinheiros da era das descobertas que consagraram a nação portuguesa eram homens comuns, pais de família apartando-se da pátria, de seus lares, de suas mães e esposas, em busca da posse do território desconhecido que não viria a ser imediatamente de uso próprio, mas exclusivo do rei e do clero. Como Silviano Santiago (2000, p. 333) avalia em seu estudo sobre *A carta de achamento do Brasil*, os donos do território conquistado eram “[...] the King

who receives and takes possession; and the Pope, who legitimizes the possession. [...] As he gives the King what he has found, the Portuguese sailor experiences the *nostalgia* of having had and no longer having” (ênfase nossa). A sedução da terra e do povo – elemento primordial no estabelecimento e conquista do território – revela o jogo entre sedutor e seduzido que por vezes acabava pela reversão de papéis pois o encontro do *nós* com o *outro* demonstrou uma estrutura com consequências muito mais complexas do que simplesmente o descobrimento territorial. Avaliando o comportamento do marinheiro português diante de tal empreendimento, Santiago (2000, p. 37) ainda explica: “[the native women] will be given as a fatal prize to those who brave the ocean [...] the woman exists as the only textual element loaded with meaning for the sailor”. Assim, a ausência de um prêmio tangível, somado ao distanciamento da terra e da família promovem, no caso do espírito do marinheiro português, uma forma de “loucura” temporária, manifestada através do liberalismo sexual, conforme retratada na análise da pintura de Hieronymus Bosch, “The Ship of Fools” (c. 1490-1500) comentada por Foucault (1988, p. 22): “The Ship of Fools sails through a landscape of delights, where all is offered to desire, a sort of renewed paradise, since here man no longer knows either suffering or need;



and yet he has not recovered his innocence”. O paradoxo do bem e do mal criado, o delírio, a falta de acessibilidade à verdade e a ausência de parâmetros que reestabelecessem padrões de civilidade e moralidade, acabam por ter um único triunfo: nem Bem, nem Mal, mas simplesmente a alienação. Através desta, retrata-se uma verdade que muitas vezes não poderia ser dita, a menos que fosse por meio daqueles cujo caráter e moral pudessem ser colocados em xeque. A relação entre marinheiro e Don Juan se forma através do contexto histórico e social ao qual o indivíduo passa a ser exposto.

A assunção de uma postura alienada por parte do português desbravador de novos territórios, transforma-o em uma espécie de Don Juan transcontinental, muito próximo ao *fool* descrito por Foucault. J.W. Smeed avalia que “Don Juan’s indiscriminate pursuit of women is not proof of virility, but of emotional and sexual immaturity, even a lack of virility. He has a rudimentary and adolescent sexual instinct which can find its puny satisfaction with any woman” (cit. PUNTER, 1993, p. 128 – ênfase nossa), incluindo, no caso português, as nativas dos territórios conquistados. Entretanto, em todas as facetas que Don Juan pode assumir, em geral o vemos como um indivíduo com perturbações psicológicas que estuda e avalia meticulosamente cada passo a ser tomado a fim de capturar sua presa. Ao contrário de Smeed, para Ortega y Gasset a caracterização de Don Juan gira em torno da imagem do epítome da virilidade e da masculinidade, ou ainda como o típico sedutor e “sexual athlete” (cit. WEINSTEIN, 1959, p. 128)¹ o qual, ao abandonar uma mulher, não o faz pela simples falta de interesse ou realização do desejo sexual: ele a deixa simplesmente porque já deseja outra, o que não significa para o personagem a mesma coisa. Através deste sistema, seus desejos mais íntimos são saciados e não existe nada pior do que a perda de tal satisfação. “This madman is a great wise man ...” conclui Camus (cit. WEINSTEIN, 1959, p. 160). O perfil psicológico de Don Juan assume então uma alienação voluntária que pouco a pouco se define como um jogo psicológico entre as entidades sedutora e seduzida, com consequências que divergirão de acordo com a situação. Encerrando o ciclo de uma conquista, ao contrário do que se acreditava que poderia ter sido um acesso de loucura, de uma demência passageira, encerra-se na verdade um jogo criado pelo astuto sedutor que conscientemente desempenhou seu papel e está pronto para iniciar uma nova caçada, um novo jogo.

Através dos séculos, a literatura perpetuou a imagem de Don Juan de uma maneira evolutiva, na

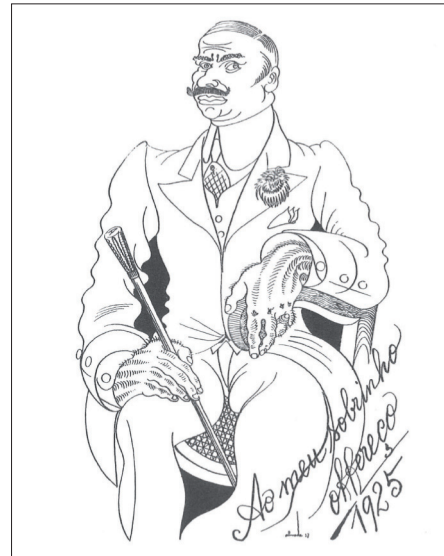
¹ Na citação de Albert Camus em seu ensaio “Le Don Juanisme” a ideia vem ligada à descrição do tipo donjuanesco como um “absurd hero”: “Don Juan can be properly understood only by constant reference to what he commonly symbolizes: the ordinary seducer and the sexual athlete” (WEINSTEIN, 1959, p. 175).

qual suas características básicas sofreram alterações em maior ou menor grau, mas sempre concluindo-se dentro da sua função básica de que, passado o interesse e o desejo que possuía por uma determinada mulher, só lhe restava a conclusiva frase: “No, she was not the one” (WEINSTEIN, 1959, p. 175). Dentro deste perfil evolutivo, encontramos na literatura portuguesa personagens que reúnem determinadas características que, variando em grau e em intensidade, poderão ser descritos como possíveis *Don Juans*. Com uma atitude bastante radical, Alberto Xavier (1960, p. 360), após argumentações históricas e temáticas sobre o personagem original de Tirso de Molina e sobre as influências que este possam ter causado na literatura lusa, categoricamente declara: “[...] a história da literatura portuguesa não acusa um drama ou uma comédia, nem mesmo um poema ou romance, que possam ser classificados de produções sobre o referido tema [do donjuanismo]”. Com certeza o autor desprezou trabalhos como os de Camilo Castelo Branco, em *Coração, cabeça e estômago*, e até mesmo o clássico *Primo Basílio*, de Eça de Queirós, entre muitos outros, os quais abordam explicitamente o fenômeno em questão. Assim, a análise de *Nome de guerra* torna-se fundamental para compreender a maneira como o Donjuanismo se apresenta no início do século XX, criando um tipo novo de personagem, evoluído e modernizado, rompendo desta forma, não só com o Romantismo camiliano, como também com o Naturalismo queirosiano.

Nome de guerra: a revolução Modernista

O único romance de Almada Negreiros, *Nome de guerra*, escrito em 1925, veio a ser publicado apenas em 1938 como parte da Coleção de Autores Modernos Portugueses, coletânea esta organizada e dirigida por João Gaspar Simões e que faz referência à obra como uma das muitas que “há muito dormiam nas gavetas dos autores” (NEGREIROS 2001, p. 165), passando assim pela crítica do grupo Presença, autodenominado sucessor da geração de 1915, ou como Segunda Geração Modernista. Dividido em 64 capítulos, dos quais poucos ultrapassam a duas páginas, em 1926 o romance teria sido anunciado na revista *Contemporânea*, com a publicação de um único capítulo, “Desgraçador”. Em janeiro de 1938, um outro capítulo surge na *Revista de Portugal*, “O tio”, acompanhado pela ilustração feita pelo próprio autor ainda em 1925, seguindo-se no mesmo ano a publicação do trabalho completo. Entretanto, o simbolismo e originalidade do romance são ofuscados em parte, pois é lançado em uma época conturbada, tanto em termos sociais como políticos e econômicos para o país, quando o movimento do Neorrealismo português, emergente desde 1935, começava a se firmar no cenário da resistência

literária portuguesa e colocando em segundo plano os autores do primeiro e segundo movimentos modernistas.



A razão de Negreiros ter esperado 13 anos para sua publicação, embora ainda seja desconhecida em sua essência, pode sugerir que seu trabalho estivesse muito mais ligado ao movimento neo-humanista do século XX do que propriamente ao Modernismo com o qual era tradicionalmente associado. Em sua época, como os estudos de Ellen Sapega (1992) revelam, a crítica focalizou no aspecto narrativo e antiromanesco da obra, porém uma análise temática pode nos levar a diferentes níveis de interpretação que apontam para uma literatura muito mais engajada com a resistência política e literária da época, sem entretanto lesar a estética ou a modernidade de sua escrita. De acordo com a análise de Cláudia Chigres, podemos dividir sua narrativa em

[...] três níveis ou operações de análise, se bem que apresentadas como conjunto. O primeiro nível diria respeito a um retrato verdadeiro dos eventos e fatos que o personagem viu. [...] De modo realista e econômico, mas extremamente pungente em imagens, tal qual seus desenhos e caricaturas, Almada descreve a sociedade lisboeta que frequenta clubes noturnos, a situação de prostitutas e garçons, inclusive transcrevendo diálogos – falsos, porque imaginados, mas verdadeiros, porque verossímeis – entre rapazes que conversam despreocupada e alegremente sobre o amor, ou mesmo entre prostitutas em seus mais íntimos segredos.

O segundo nível corresponderia a uma reflexão do que o personagem participou e pensou. [...]

O terceiro nível trataria de sua autorreflexão, geralmente em ambiente em que se encontra sozinho consigo mesmo. (p. 1-2)

Estaria entretanto no primeiro desses níveis uma chave ao desdobramento da obra em que pretendemos focalizar.

Como um dos principais integrantes da primeira Geração Modernista, José de Almada Negreiros recebeu destaque da crítica portuguesa como um artista que conseguiu atingir a sua totalidade através da expressão artística, não só na literatura, mas principalmente na pintura. Este traço de sua personalidade muitas vezes acabou sendo o fio condutor de sua obra literária, fosse prosa ou poesia. Negreiros utilizou a palavra explorando o lado sensorial que pudesse transformá-la de mero significante a pleno significado. Foi sob este prisma que *Nome de guerra* foi composto, em que logo em seus primeiros capítulos, o narrador, autor implícito da obra, enuncia suas limitações: “O autor destas páginas também desenha e não sabe expressar por palavras a extraordinária impressão que recebe sempre que copia o perfil de qualquer pessoa” (2001, p. 12). Para esboçar então o “perfil” que deseja traçar, como no debuxo de uma tela, acaba por dar títulos aos capítulos “revela[ndo] a imposição consciente e explícita de uma ordem outra e diferente sobre a palavra primária da história e, assim, revela[ndo] uma tentativa de controlar o jogo do texto” (SAPEGA, 1992, p. 105).

A inovação da obra de Negreiros não para na questão da correlação entre as artes plásticas e literárias. *Nome de guerra*, ao lado de *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro, foram os dois únicos romances produzidos pelo Modernismo português. Considerado pela crítica como uma obra de aprendizagem, o romance de Negreiros tem sido visto acima de tudo como “a história de um indivíduo e da sua iniciação na ordem da ingenuidade” (SAPEGA, 1992, p. 99) e, por extensão, à identidade do protagonista e que se liga à questão do nome, algo que é ressaltado pelo próprio título. “Nome de guerra”, expressão que identifica um indivíduo dentro de um determinado círculo de relações, traz uma carga semântica que vai muito além da sua generalização. O narrador discute nos três primeiros capítulos a questão da identidade e do papel funcional de cada indivíduo dentro da sociedade da qual faz parte. No caso do nome que recebemos, “verdadeiro [e que] transtorna ou transtorna-se” (NEGREIROS, 2001, p. 13), apesar da hesitação em se aplicar o anonimato, ele abandona a ideia, concluindo entretanto que “O anónimo sabe ver. É até condição para saber ver: ser anónimo. Mas proceder como anónimo é contra as regras do jogo” (13).

O termo “guerra” semanticamente encontra sua gênese almadiana no “Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX” de 1917, o qual esclarece em grande parte o significado implícito de sua obra. A ideia central deste documento gira em torno do princípio de que

“A guerra é a grande experiência” (NEGREIROS, 1993, p. 38). Em seu longo discurso sobre o papel do conflito na sociedade portuguesa, vemos o jogo que surge entre nação e indivíduo, no qual se busca o rompimento com os valores do passado, os quais acabam por deixar Portugal num estado de inferioridade e mediocridade:

Portugal é um país de fracos. Portugal é um país decadente. [...] Porque os poetas portugueses só cantam a tradição histórica e não sabem distinguir da tradição-pátria. [...] Porque o sentimento-síntese do povo português é a saudade e a saudade é uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes. [...] A saudade prejudica a raça tanto no seu sentido atávico porque é decadência, como pelo seu sentido adquirido porque define a estiola. (p. 39)

Podemos ver que o espírito reformista do jovem artista manifestava o grande desejo que possuía de romper com o saudosismo e com a letargia que dominava o espírito português por séculos, e que se via naquele momento agravada pelo impacto causado pela Primeira Guerra Mundial. Na guerra real que eclodia na Europa, ecoava a necessidade de reavaliação do espírito e da identidade do povo português – de maneira tanto individual como coletiva – para que a nação pudesse assim sobreviver e retomar o caminho do progresso, não só sociopolítico e econômico, mas também literário e cultural.

Com essa resolução de romper com o passado e colocar Portugal em confronto direto com o mundo moderno distanciando-se do campo, das tradições e das glórias já mortas, Negreiros elabora seu romance utilizando o formato de uma fábula, colocando o desfecho da história nas mãos do leitor que terá suas respostas no simbolismo e nas nuances linguísticas e culturais apresentadas.

Resumidamente, o fio narrativo gira em torno da vida de um provinciano, Luís Antunes, que chega à capital em busca de aventura, da conquista de seu território – no caso psicológico e moral para ele – e de uma identidade até então obstruída e reprimida por razões que a princípio não são claras, mas que se farão presentes no decorrer do enredo quando surgem as principais dicotomias entre o campo e a cidade. Como Izabel Margato (1999, p. 241) esclarece, neste romance,

[...] a perspectiva individual, gradualmente conquistada pelo personagem, vai ser aferida pelos diferentes níveis de relação que ele conseguir estabelecer com o universo urbano inicialmente desconhecido. O personagem vai viver, em *Nome de Guerra*, a experiência difícil do provinciano que se defronta com uma cidade significativamente marcada pela constelação de seus signos cambiantes. Habitar essa cidade vai ser para Antunes um objeto (objetivo) a ser alcançado. Deste

depende a conquista da sua liberdade, pois a Lisboa que Almada inscreve como espaço privilegiado de liberdade, é uma cidade que só se deixa habitar por aquele que descobrir a sua verdade interior.

O que se sabe de sua família é pouco: seus pais vivem na província e “[...] conheceram-se num piquenique para o resto da vida. Se não nasceram um para o outro, ficaram um para o outro desde então” (2001, p. 21). Da pacata e ordenada vida interiorana, o desequilíbrio e abalo dos alicerces familiares ocorrerão através da figura do tio, personagem a quem o narrador dedica todo o capítulo VII para apresentá-lo, assim como para introduzir o tema e o caráter da virilidade como um ponto de honra:

E correria tudo pelo melhor dos mundos se não fosse um tio, irmão da mãe, o qual fazia todo o barulho da terra e arredores os trezentos e sessenta e cinco dias do ano. Homem de vinho e de cavalos, *com o seu competente bigode de passar por diante das mulheres e outras evidências que o arvoravam, sem competidor, a figura de mais prestígio da região*. Tinha a boa intenção de se meter de permeio onde não era chamado, o que em qualquer outro seria logo mal visto. Sem filhos, queria fazer do seu sobrinho o seu digno sucessor no barulho da terra [...] Tinha-o já experimentado *em todas as provas masculinas* e, como ele mesmo confessava: ‘antes não o tivesse experimentado!’ (p. 21 – ênfase nossa)

A campanha do tio e sua autoridade sobre o sobrinho são transferidas para o amigo em Lisboa, D. Jorge, ou o “experimentado” – sugerindo no próprio nome, *Dom Jorge*, uma referência a Don Juan – que recebe a incumbência de transformar Antunes “naquilo” que o tio esperava. Como o tio recomenda: “Leva-me daqui o filho da minha irmã e traz-me um sobrinho que seja meu!” (p. 21). A referência quanto à expectativa da erupção da virilidade de Antunes fica ainda mais acentuada quando o narrador esclarece que: “O tio policiava de longe o crescimento masculino do sobrinho e a sua imaginação caía toda *num resultado viril*, à sua maneira regional” (p. 21 – ênfase nossa).

A certeza desta iniciação donjuanesca que se daria longe da província, da terra “mãe,” e portanto marcando o contraste entre o campo e a cidade, ou ainda entre tradição e modernidade, só poderia ser cumprida na metrópole com os supostos vícios da modernização, entre eles o da presença de experientes prostitutas. Assim como a alienação experimentada através do distanciamento do marinheiro medieval de sua família e de sua terra natal, Antunes rompe com tradições que o prendem a sua família para realizar suas aventuras e conquistas amorosas. A última esperança do tio e a afirmação do caráter donjuanesco deste reside em uma

confidência quanto à sua necessidade de solidão, uma outra característica relevante do Donjuanismo. Como o narrador esclarece, o tio não era compatível com o estado de permanência e estabilidade: “[...] não tinha casado. Que o podia ter feito com quem quisesse. Que teve todas por onde escolher. Que não estava arrependido de não ter escolhido nenhuma” (p. 24). Ainda observamos que apesar de toda a influência donjuanesca do tio sobre o sobrinho, o narrador mantém o anonimato daquele como um verdadeiro Don Juan. Conforme citado por Alberto Xavier (1960, p. 128-129), Gregorio Marañón identifica no anonimato, mais uma característica do fenômeno:

Desde o seu aparecimento na lenda literária, na primeira cena do drama de Tirso de Molina, vemos Dom João violentar a castidade da duquesa Isabel, apresentando-se às escuras na sua alcova e fingindo-se seu noivo. Isto – é Dom João: a pura essência donjuanesca. Um homem diferenciado, um verdadeiro varão, exige, pelo contrário, ver a sua amada e que ela o veja, porque a circunstância de mútua personalidade é condição inescusável para o grande amor. Quando o rei, atraído pelos gritos da duquesa, pergunta o que se passa, Dom João, com profunda exatidão biológica, responde:

– Que há de ser? Um homem e uma mulher.

Quer dizer – prossegue Marañón – não se trata de dois indivíduos, Dom João e Isabel, mas sim de dois sexos frente a frente. À própria Isabel, quando na escuridão, sente que ele se aproxima e pergunta quem é, Dom João replica:

– Quem sou eu? Um homem sem nome.

Eis aqui, definitivamente expressa, desde a sua primeira versão literária, a definição de Dom João: ‘um homem sem nome, isto é, um sexo e não um indivíduo’.

Temos então na figura tímida de Antunes, um personagem com expectativas donjuanescas, pelo menos naquilo que conhecemos através do narrador, referentes às intenções do tio, perito no assunto e que busca por meio do deslocamento do sobrinho à capital portuguesa, a iniciação do jovem e a perpetuação de sua espécie. Enquanto seguindo os passos do “experimentado”, Antunes passa a ser referido pelo narrador como o “estreado” e recebe assim o seu “nome de guerra”. Seu despertar à iniciação sexual virá através de uma paixão avassaladora por uma prostituta que se apresenta sob o nome de Judite. A princípio, tanto “experimentado” como o tio acreditam no fracasso de sua conspiração, uma vez que o “estreado” se apresentava fraco diante das situações a que o convivas lhe havia armado. Ao colocá-lo junto no mesmo quarto em que Judite dormia nua, esperava-se que a natureza viril seguisse seu rumo e o plano se consumisse. Com o malogro de tal tentativa, D. Jorge

desiste do caso e pensa na justificativa que daria ao tio do rapaz. Mas o narrador deixa claro que a missão havia sido cumprida e que o “experimentado” havia cometido um grave engano:

Assim era que o tio, ao ler a desistência do D. Jorge, antes queria que o sobrinho tivesse ficado debaixo de um carro. Mas o que nem um nem outro sabiam era que a conspiração tinha pegado. Não como eles queriam, mas como devia ser. Há gente muito próxima da realidade, como o D. Jorge e o tio do Antunes, os quais não descobrem senão o que está à vista. Depois são incapazes de ver como a verdade foi parar à mão de outro. (p. 36)

O narrador então revela que o caráter donjuanesco não surgiria pelo caminho óbvio, mas por meio de uma forma inovadora, longe do olhar comum, fazendo emergir um novo tipo de Don Juan e cumprindo assim o perfil evolutivo do personagem original.

O despertar de Don Juan Antunes

Após o primeiro passo a um novo nascimento, na forma de sucesso camuflado, surge então o que é considerado o segundo nascimento, ou o despertar de Antunes, o qual faz uma retrospectiva de sua vida e dá-se conta de que, ao ver o corpo nu de uma mulher pela primeira vez, o verdadeiro caráter de sua alma havia sido revelado: “fo[ra] o mais belo espetáculo que os seus olhos viram em dias de sua vida!” (p. 37). Antunes percorre então um processo memorialístico de racionalização, em que o passado e sua educação restrita o impedem e reprimem as “necessidades, e não caprichos [sexuais]” (p. 39), culminando com o seu despertar e “agarrando uma ideia feliz que lhe veio de repente: A mulher!” (p. 39). Começa assim a primeira caçada donjuanesca de sua vida.

A transformação de Antunes ocorre num período cronológico de três semanas, porém a ação interna é muito mais viva e condizente com o processo de identificação que se vai revelando ao personagem. O narrador nos revela seu perfil como rapaz jovem, de boa família, rico e com um passado obscuro no início da obra, preenche parte das características do típico Don Juan: “solteiro, jovem, interessante, de condição fidalga, rico, galhardo, corajoso, altivo, valente cortês, capaz de pôr em risco a sua vida para salvar a de outrem” (XAVIER, 1960, p. 111). Como já mencionado, Antunes reúne apenas uma parcela das características que são dadas a um Don Juan em sua plena forma, muito mais condizentes no caso ao tio, do que ao sobrinho. Mas tais características não podem ser totalmente desprezadas, uma vez que parte do processo de iniciação de Don Juan Antunes se dá justamente pela

sua diferenciação com o protótipo histórico, acentuado no caso do novato pela esmerada educação: “Mas o Antunes é educado. Entre ele e a mulher nua a sua educação punha uma distância que não era destruída pelo desejo da carne.” Porém o personagem reconhece que

(...) a sua educação e a realidade estavam em guerra
 (...) A realidade, por ironia, tinha posto uma mulher nua nos braços da sua educação. E quando a realidade fala com tamanha brutalidade é seguramente porque não pode ser ouvida de outra maneira. (p. 38)

O relacionamento entre Antunes e Judite surge logo em seu primeiro encontro quando ela se sente desprezada e ofendida – uma vez que ele não a toca mesmo diante de sua nudez e respeita-a enquanto trancados no mesmo quarto – ao ver seu papel de *femme fatale* fracassado. O desconcerto entre um e outro se concretiza no momento em que os dois se reencontram e, num jogo de poder e força, Judite o ameaça: “Ainda te hei de tirar esses olhos ou eu seja mais desgraçada do que a filha da minha mãe” (p. 46). Em contrapartida, Antunes decidido a entregar-se a seus desejos e concluir sua conquista responde: “Mas qual de nós é o doido?! Tu ou eu?” (p. 46).² Neste duelo, o desafio entre sedutor e seduzido acaba por definir-se e por reafirmar-se, principalmente na inversão de papéis: Judite a sedutora, passa a ser seduzida pelo Don Juan assumido. Antunes havia tido tempo suficiente antes deste encontro com aquela que o despertara para sua natureza “bestial,”³ para definir seu novo caráter e determinação em cumprir aquilo que julgava irreprimível. No próximo encontro entre os dois, Judite que a princípio era a caçadora, vê-se presa e atraída por aquele que deveria ser o caçador:

[...] quando uma mulher detesta um homem que gosta dela é porque este não lhe pode de maneira nenhuma ser indiferente. E é o que era: esse rapaz tinha uma bela figura, insinuante, inconfundível. As suas feições eram concluídas, amplas, afirmativas. Bastava vê-lo uma vez para nunca mais ninguém dele se esquecer. [...] pressentira que não lhe escaparia. Esta é que era a verdade. E não escapou. (p. 54)

² Surge aqui o caráter do anonimato de Don Juan Antunes, ou quiçá, a ausência de uma identidade, quando dois rapazes que observavam a cena comentam:

– Que foi isto aqui?
 – Era a Judite.
 – A Judite? Com quem?
 – Com um tipo qualquer. (p. 47)

³ Esta relação a seu comportamento “bestial” se estabelece no capítulo XVII, em que Antunes argumenta: “– Tu queres que a besta acorde ou não queres?! Se queres, não há cá juízos, porque espantas a besta! [...] Deixa vir a besta!” (p. 42). Neste momento o protagonista estabelece o abandono da razão para que a sua verdadeira natureza, desprovida da educação formal que o inibia, pudesse seguir seu curso.

Com esta situação, a transformação de Antunes se concretiza aos olhos do mundo exterior, porém num jogo apenas psicológico, pois o protagonista ainda busca com determinação conhecer-se e encontrar a verdade absoluta de sua existência, a sua identidade oprimida e enclausurada. Ele consegue ver a imagem da moça pura e *vestida* que namorava na província, em confronto com a mulher vulgar e *nua* da cidade e que despertava em seu íntimo os sentimentos de virilidade. Esse jogo acionará o mecanismo que propiciará seu próximo passo. Em novo encontro com Judite, o confronto estabelece a diferenciação de Antunes com os outros Don Juans, tais como o “experimentado” tio. No capítulo XXIV “Quanto mais se sabe, mais vai ficando por saber”, Antunes mostra sua estratégia: “Levantou-se tão impetuosamente o Antunes que ela defendeu a cara com o braço. Encontrando de novo os olhos do Antunes, ficou arrependida de ter defendido a cara com o braço. Aquela impetuosidade era de outra classe” (p. 61). Judite, prostituta acostumada com a violência da profissão e a quem o narrador no início da obra argumenta sobre o “nome de guerra”, dá-se conta de que Antunes era um cavalheiro, incapaz de tratá-la como os outros homens com quem havia se relacionado,⁴ e este é um dos fatores que o diferencia e pelo qual se sente atraída: “Lisonjeava-a a importância daquelas palavras que lhe eram dirigidas. Nunca nenhum homem lhe tinha dado tão cavalheirescamente o título de senhora” (p. 61).

O processo de transformação psicológica e física no qual Antunes fora iniciado, revela ainda certo obscurantismo em determinadas ações por sua parte, tornando-o objeto passível de uma análise mais profunda. Verificamos que a alienação mental representada muitas vezes por cenas simbólicas e por uma memória seletiva, acionada por vários fatores simultâneos, como a distância da família, da terra natal, da chegada à capital e do despertar sexual provocado pelo confronto e visão com o nu feminino. Essa alienação manifesta-se através do desprezo pelos valores e pela educação obtidos na província e na casa dos pais. Porém tais observações só podem ser especuladas, uma vez que não nos são fornecidas outras informações sobre a criação do protagonista. Nosso único indício foi dado por aquilo que o narrador nos informou a respeito do tio, de D. Jorge e das conjecturas de Antunes. A partir daí, as ações do protagonista, e portanto uma atitude mais concreta de sua parte, nos colocarão a par do verdadeiro caráter de sua transformação e de seu segundo nascimento.

⁴ Este comentário vem a propósito quando conectado ao primeiro encontro entre Judite e Antunes, ocasião em que o “experimentado”, procurando demonstrar o seu poder e a maneira como tratar as mulheres, acaba dando uma bofetada em Judite e Antunes procura defendê-la: “Antunes agarrou-se ao amigo para defender a dama” (p. 27).

Quinze dias é o tempo que leva para que Antunes e Judite se conheçam, que vivam isolados do resto do mundo, alienados a tudo que pudesse colocar em risco seu relacionamento. Porém após esse prazo, inicia-se lentamente o processo de volta à realidade ou à consciência, a qual se formula de maneira gradual, através da satisfação temporária obtida na saciação de seu desejo, representada pelo prazer sexual manifestado na conquista de Judite e que, formando sua nova personalidade, o torna capaz de encarar seu passado e confrontá-lo com o novo “eu” que paulatinamente emerge:

Começava o Antunes a ter os sentidos azedos como o estômago e a boca, sentia um grande entorpecimento motivado por um excesso de facilidades materiais, uma espécie de indigestão por causa de uma falta de aspectos variados diante dos seus olhos; parecia-lhe que estava numa prisão, *condenado a uma regime repetido diariamente*, sem saída, sem uma crença, sem fê em nenhuma transfiguração, sua, dela ou dos dois. (p. 74 – ênfase nossa)

O prazer do Don Juan Antunes emergente fez com que ele atingisse um novo estágio em sua evolução, a do tédio da vida em comum, despertando assim o desejo de empreender nova busca, nova caçada à procura de nova aventura. Ele já não tinha mais medo do desconhecido e conseguia vencer o entorpecimento que o envolvia: “A prova estava em que ele começava a poder raciocinar em presença da Judite, raciocinar diante da mulher nua!” (p. 75).

Antunes, com a consciência de sua transformação e do diferenciamento de seu caráter donjuanesco diante dos demais personagens masculinos, passou a racionalizar seu processo, estabelecendo parâmetros e até mesmo analisando a raiz de parte de seu problema. Quando o protagonista começa a “raciocinar,” ele passa a ver Judite sob um prisma distinto daquele que o atraía em um primeiro momento. Ele a vê na condição de mulher que foge dos ditames estabelecidos pela sociedade da época e que busca romper com os mesmos:

O pior era a sua vida, a sua desgraça, a sua *cabeça*, todas as três a insistir com ela pela vingança, uma vingança que ela afinal não sabia ter senão contra o mundo inteiro. Isto tudo transformou as suas formas graciosas e *masculinizou-a*, desde a força dos olhos e o encontro forçado das sobrancelhas até aos próprios pensamentos voluntariosos, mas *sem direção possível e impertinentes*. [...] É uma mulher que se entrega aos seus inimigos para ir mais depressa na sua vingança! (p. 75 – ênfase nossa)

Esta masculinização e vingança impossíveis de se obter até então, demonstram o caráter guerreiro de Judite,

um dos elementos chave da guerra psicológica que se fazia despertar no Modernismo português e que o autor explícito aponta como uma necessidade da sociedade. A este respeito, Almada Negreiros (1993, p. 38) declarou em seu já citado “Ultimatum:”

A guerra é o ultrarrealismo positivo. É a guerra que [1] destrói todas as fórmulas das velhas civilizações cantando a vitória do cérebro sobre todas as *nuances* sentimentais do coração; [...] [2] *que acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo* [...] [3] que apaga todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias ensinando que a única alegria é a vida [...] [4] restitui às raças toda a virilidade apagada pelas masturbações *raffinées* das velhas civilizações. (ênfase do original)

Através da voz de Antunes consolida-se o papel fundamental de Judite no processo evolutivo donjuanesco: “A Judite é uma descoberta que eu fiz na minha pessoa. A Judite é ... é a pedra de toque com que afinal verifiquei a realidade da minha vida. A Judite não é uma mulher, é a própria realidade. Ela ignora tudo, e por isso mesmo ela é sem rodeios a própria realidade” (p. 76).

Concluída a descoberta, readquirida a consciência e o raciocínio, Antunes parte para a conquista do novo mundo que se abriu diante de si: “O Antunes seguia essas mulheres, não como um atrevido que se adianta, *não como um conquistador*, não como um homem que imediatamente decide pela que segue na sua frente, mas como um iniciado que se aperfeiçoa na escolha” (p. 77 – ênfase nossa). Vemos então a afinidade do *burlador* de Molina – e não um conquistador – com o *burlador* de Negreiros, metuculozo e perspicaz.

Ao retomar o autocontrole, Antunes passa a ser capaz de decifrar e interpretar seu passado, levando o leitor a conhecer a moça vestida da província a qual ele fizera referência a princípio. Mais do que uma miragem, ela era real, parte de seu mundo passado. Pouco ele irá se reter na descrição de Maria, pois ela pertencia à ordem social que ele havia abandonado e se libertado. Ela era a esposa que o aguardaria, repetindo o ciclo pelo qual seus pais, e possivelmente os pais dela, já haviam passado: “A Maria era leal. [...] Leal quer dizer: conforme a lei” (p. 132). Ela representava a tradição e o papel típico da mulher como era vista pela sociedade portuguesa há séculos.

Ao se deparar com um casamento não realizado e com a falta de notícias de Antunes, Maria acaba traçando o caminho inevitável à mulher “vestida” em que a melancolia, a tristeza, a saudade que lhe sobrevém mediante seu suposto fracasso culmina com a morte. No romance, Maria não tem a representação de sua voz e portanto não chega a se desenvolver como um personagem,

mas muito mais como um ícone da sociedade tradicional. O leitor a conhece somente por meio das cartas que os pais de Antunes mandam comentando sobre a jovem, mantendo assim a sua distância e, de certa forma, a sua pureza.

Ainda sob a perspectiva feminina dos resultados decorrentes do processo donjuanesco, encontramos citações que mostram que, grande parte das vítimas de sedução registravam sintomas de neurose e histeria que foram uma das principais áreas de estudo freudiano. Até hoje elas representam um enigma e continuam a ser estudadas no processo literário, uma vez que seus resultados, embora encontrem um denominador comum na causa, possam variar na contemplação da problemática. Seria esse o caso de *Nome de Guerra*, em que as duas figuras femininas “vítimas” de Don Juan Antunes, reagem de maneira antagonica, a partir de suas características psicológicas e sociais. Para Judite, a prostituta, o relacionamento resulta na sua ascensão social e na indiferença e desprezo diante de seu sedutor. Para Maria, com sua aura de honestidade e de pureza de moça provinciana, só lhe resta o caminho percorrido por muitas outras vítimas de outros Don Juans: a morte silente e melancólica, sem maiores explicações, resultante de uma alma romântica, sensível e desiludida. Ao receber a notícia sobre a morte da jovem, Antunes friamente conclui: “morreu a Maria, acabou-se a Judite” (p. 124). Ao final do romance, Judite, fruto da predestinação social, acaba por ser absorvida e desarmada na luta psicológica que poderia levá-la a escapar do círculo em que se encontrava presa. Seria através de Antunes que ela poderia abandonar a prostituição, mas acaba por continuar em busca de novas conquistas e em sua “guerra.” No entanto, vê-se que o relacionamento que tiveram lhe serviu para provocar uma transformação, aparentemente e a princípio financeira, mas que se revelou ser muito mais complexa. Depois de sua separação, há um inesperado reencontro em que ela procura fingir não reconhecê-lo, mas acaba por deixar na mesa em que ele a contemplava, uma simples banana. Com tal procedimento, ilustra não só o seu desprezo por Antunes, como a redução na representação fálica, daquilo a que seu relacionamento se resumiu: simplesmente sexo.

Por fim ocorre então o terceiro nascimento do protagonista quando este, provido de aspectos incompreensíveis de sua experiência, passa a analisá-los além das imagens e símbolos que representam, unindo-se a seu pensamento, formando sua nova personalidade, em que a reflexão interior se funde com o consciente, com o experimentado, com a realidade vivida. Estava Antunes então, pronto para assumir seu novo “eu,” aquele que já não tinha medo de viver, mas que tinha medo de não viver! (p. 155).

Conclusão

Conforme visto, *Nome de Guerra* apresenta-se como um romance de aprendizagem como até hoje vem sido tratado, porém o perfil psicológico dos personagens, habilmente explorado por Almada Negreiros, prova que o processo de aprendizagem do protagonista apontava para reformulação de uma sociedade voltada aos valores provincianos do passado, da saudade de um tempo remoto e ultrapassado, não condizente com as necessidades que o mundo moderno impunha tanto à nação portuguesa como a seu povo. O simbolismo empregado na transfiguração da figura donjuanesca de Antunes, embora cumpra seu papel fetichista, também mostra a evolução que o mito vem sofrendo no decorrer dos séculos: “While the subjects of Faust, Don Quixote, and Hamlet have shown relatively little development in recent times, the legend of Don Juan, like the great Greek legends that have been interpreted anew by each generation, promises to go on indefinitely” (WEINSTEIN, 1959, p. 175).

O Donjuanismo de Antunes simbolicamente representa a voz de Negreiros em sua crítica ao saudosismo e culto ao passado que mantinham Portugal no estado de atraso a que ele e muitos Modernistas denunciavam. A inovação de *Nome de Guerra* se resume na “Moralidade do romance: Não te metas na vida alheia se não queres lá ficar” (p. 156). Mas como toda fábula, a moralidade e o simbolismo de que faz uso, só é assimilada por aqueles que sabem interpretá-la, por aqueles que podem diferenciar o “ver ao longe e o ver longe” (p. 155). Metaforicamente vemos “[...] a problemática da identidade pessoal e a colectiva, a relação das unidades e a própria emergência, no final, da mitificação da pátria, [levando] a crer que Almada aproveitou o texto escrito em 1925, tendo-lhe acrescentado as aludidas componentes que convertem o primeiro numa espécie de ‘fábula exemplificativa’ do último” (SILVA, 1994, p. 36). Por fim, Don Juan Antunes

surge como um ser evoluído e diferenciado, modernizado, assim como Negreiros esperava ver Portugal: diferenciada e evoluída quando confrontada com a modernidade das demais nações.

Referências

- CHIGRES, Cláudia. De como Almada Negreiros constrói sua invenção em *Nome de guerra*. *Revista Semear*, n. 3. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_6.html>. Acesso em 15 jul. 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Madness and civilization: A history of insanity in the age of reason*. New York: Vintage Books, 1988.
- MARGATO, Izabel. Quando *Nome de Guerra* é corpo na cidade. *Via Atlântica*, n. 3, p. 238-246, dez. 1999.
- NEGREIROS, Jose Almada de. *Nome de guerra*. Lisboa: Assirio e Alvim, 2001.
- NEGREIROS, Jose Almada de. *Obras completas: obras de intervenção*. Vol. 6. Introd. de Luísa Coelho. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- PUNTER, David. Don Juan, or, The Deferral of Decapitation: Some Psychological Approaches. *Don Juan*. Ed. by Nigel Wood. Buckingham and Philadelphia: Open UP, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. Destinations of a Letter, Predestinations of a Country. *Interventions*, v. 2, n. 3, p. 330-342, 2000.
- SAPEGA, Ellen W. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- SILVA, Celina. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.
- WEINSTEIN, Leo. *The metamorphoses of Don Juan*. New York: AMS Press, 1959.
- XAVIER, Alberto. *Dom João: tipo sedutor de mulheres*. Lisboa: Livraria Ferin, 1960.

Recebido: 03 de setembro de 2013
 Aprovado: 24 de novembro de 2013
 Contato: vco2@byu.edu