

# Quando *Nome de Guerra* é corpo na cidade

Izabel Margato\*

\* Pontifícia Universidade Católica – Rio de Janeiro.

Os lugares fazem mudar as pessoas ou  
o ar não é o mesmo por toda a parte.

*Almada Negreiros*

O romance *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros, coloca em cena o difícil percurso de aprendizagem vivido por um provinciano na grande cidade. A oposição campo-cidade, já trabalhada em muitos textos do século passado, é então retomada, do mesmo modo que é retomada a escrita de Lisboa através da percepção de um eu que deambula e busca uma possível orientação. Não há como esquecer as Lisboas escritas por Eça de Queirós, Camilo e Cesário quando percorremos as páginas desse livro. Elas estão presentes em *Nome de Guerra* como citações, como recortes de outros textos articulados à moderna Lisboa dos anos 20. A análise da forma particular com que Almada reinscreve esses recortes em sua narrativa levou Eduardo Prado Coelho a afirmar que “Almada é, acima de tudo, *um desencaminhador de textos*”<sup>1</sup>, isto é, um desenraizador de imagens e enunciados de outros discursos, que ele retoma, desmonta e (des)articula para fazer deles “textos autônomos”<sup>2</sup>, fragmentos articulados a outros fragmentos. Esse moderno processo de construção vai ser lido pelo ensaísta como um “ mecanismo narrativo [ que] se define como uma *intersecção de restos*.”<sup>3</sup> Esse mecanismo já se anunciava num dos trechos mais significativos do poema “A invenção do dia claro”:

<sup>1</sup> COELHO, Eduardo Prado. “Almada: quanto mais se vive mais se aprende”. In: *A noite do mundo*. Lisboa: IN-CM, 1988, p. 72.

<sup>2</sup> COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996, p. 19.

<sup>3</sup> COELHO, Eduardo. Obra citada, p. 73.

## NÓS E AS PALAVRAS

Nós não somos do século de inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas.<sup>4</sup>

Inventar outra vez o que já foi inventado é revisitar a tradição, é convocar imagens para construir o texto novo de sua novela exemplar. Nele estão presentes restos de outros romances urbanos, fragmentos do olhar citadino e interrogativo de Cesário e as imagens consagradas dos antigos paradigmas que organizavam a vida de uma sociedade ainda pouco moderna. São restos de outros textos, ou melhor, são fios que o autor desenlaça para entrelaçar numa nova rede de sentidos.

Província e metrópole se articulam nesse romance através da intersecção dos seus signos emblemáticos. Os personagens atualizam em alto relevo os sentidos desses dois paradigmas. São perfis de comportamentos bem definidos, desenhos a traço forte, explícitos demais. À tranquilidade conservadora da província Almada vai juntar a eferescência do “emaranhado de existências” da grande cidade, onde vício e virtude se enredam e referenciam tópicos de antigas verdades. Se Maria, a noiva da província, é pura e abnegada como convém ao nome, a mulher da cidade vai ser uma prostituta com o nome de guerra *Judite*, que é de todos e de ninguém. Mas os dois personagens são apenas emblemas de um “mesmo erro”, como diz o autor. São partes de outras histórias, restos de outros textos que o autor “desencaminha” na escrita desse romance para colocar em relevo a sua grande questão: *como escrever um romance moderno* ou, mais precisamente, *como ser moderno em uma sociedade sabidamente marcada pela tradição?*

Tematizando insistentemente essa questão, Almada constrói uma proposta para a escrita moderna que não descarta a tradição, antes promove, como estratégia, a sua releitura. Com isso, inventa outra vez o que já foi inventado, mas acrescenta um toque moderno à sua invenção. Isto é, recolhe e revitaliza os signos da tradição, increvendo-os fora de lugar e afastados da antiga funcionalidade. Movendo os significados, Almada vai construir um consciente e moderno processo de citação que “desenraíza” e “mutila”<sup>5</sup>; para absorver e recriar.

No emaranhado de citações que *Nome de Guerra* coloca em cena, um recorte se destaca como principal. É o recorte que atualiza o modelo tradicional da *novela de aprendizagem*. A ele Almada intersecciona o motivo (também já bastante conhecido) da “vivência de choque”<sup>6</sup> enfrentada por um provinciano na cidade. Toda cidade desconhecida é uma cerrada rede de signos sobrepostos que deman-

<sup>4</sup> ALMADA NEGREIROS. “A Invenção do dia claro”. *Obra Completa – Poesia*. Lisboa: IN-CM, 1985, p. 158.

<sup>5</sup> COMPAGNON, Antoine. Obra citada. p 13.

dam uma demorada decifração. Trata-se de um conhecimento tortuoso e, ainda mais, sofrido, se o provinciano for também um “estreado” na vida. É esse o caso de Antunes.

Sem uma experiência urbana que facilite o conhecimento dos novos códigos, o estreado “e retardatário que não está a horas na vida”<sup>7</sup> vai precisar da ajuda de um mediador que lhe abra as portas da cidade, vai precisar de um “degrau” de acesso. Para o estreado Antunes, o degrau necessário ao conhecimento tem a forma de um corpo: um corpo da cidade.

Em *Nome de Guerra*, a conquista dessa nova relação cognitiva é inicialmente mediada pela vivência de uma erótica urbana, cujo contorno – como em outros textos – se define nas formas de um enigmático corpo de mulher. Aqui, essa mulher-cidade vem disfarçada sob um nome de guerra, *Judite*. Retirar os seus disfarces, percorrendo e possuindo o seu corpo, pode ser a aprendizagem de que precisa para tornar-se inteiro, ou melhor, para tornar-se “experiente”. Esse seria o desfecho esperado num texto tradicional de aprendizagem. Mas a moderna novela de Almada vai inventar outra vez essa história.

O percurso de aprendizagem retomado em *Nome de Guerra* passa, fundamentalmente, por uma conquista de auto-conhecimento, isto é, pela aquisição de uma dimensão pessoal que o protagonista vai adquirir ao mesmo tempo em que consegue entender e habitar a articulada rede de códigos cerrados onde se traça a fisionomia da cidade. Em outras palavras, 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.

Funcionando como uma espécie de texto-síntese, o romance *Nome de Guerra* concentra de forma exemplar os principais eixos significativos da proposta existencial trabalhada por Almada Negreiros ao longo de sua obra. Nela, ganha relevo de primeiro plano a “concepção estética da candura ou ingenuidade recuperada”<sup>8</sup> que, como bem intuiu Óscar Lopes, está na base da produção artística do autor. Para ele, a relação cognitiva com o mundo só pode ser alcançada num exercício de

<sup>6</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras Escolhidas. magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>7</sup> p. 63.

auto-conhecimento, através do qual o indivíduo se despe, “se esvazia” de todas as aquisições já recebidas, de todo o seu “aprendizado intelectual e até moral” para, a partir daí, reaver a sua ignorância primeira, isto é, um “estado de pureza em que tudo se sabe sem se dar por isso”<sup>9</sup>.

A busca da ingenuidade como processo de aquisição de conhecimento faz de *Nome de Guerra* uma moderna novela de aprendizagem, onde a conquista da subjetividade plena vai aferir-se no diálogo com o mundo.

Com uma estrutura descontínua ou recortada como uma galeria de quadros, o texto desenvolve-se de forma intermitente e fragmentária – numa simulação do próprio processo de aquisição do conhecimento –, cujo moderno alinhavo dá às frases de ensinamento o destaque de molduras. É como moldura de um ensinamento que lemos o trecho:

É sempre assim, temos sempre que perder o nosso tempo a desfazer o bem que os outros fizeram por nós.<sup>10</sup>

Buscando desfazer o bem que lhe fizeram é que o personagem principal vai viver, em *Nome de Guerra*, a sua urbana aventura de aprendizagem.

Num primeiro momento, Antunes é um estranho na cidade, um estreante tão despreparado e visivelmente provinciano que vai arrancar a gargalhada fácil das experientes e “galhofeiras” varinas dos versos citadinos de Cesário Verde. Sem experiência para entender a provocação e sem desenvoltura para misturar-se e confundir-se com a multidão, Antunes “fica só, sem ter para onde ir”<sup>11</sup>. O seu desejo é misturar-se, é “fazer parte da humanidade,”<sup>12</sup> mas está “encalhado no meio da vida”<sup>13</sup> ou pior, está preso a uma Lisboa apenas demarcada por duas ilhas de difícil conhecimento: o quarto de hotel e o clube. A permanência nesses dois espaços não lhe facilita muito a busca da porta “por onde se entra para a humanidade”.<sup>14</sup> Se a ausência de marcas faz do quarto de hotel um espaço sem histórias e, portanto, incapaz de revelar sentidos de orientação, o jogo e a vida encenada no clube vão acentuar duplamente a dificuldade de leitura da cidade. Um clube noturno com freqüentadores de vida dupla é uma espécie de cidade dentro de cida-

<sup>8</sup> LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: IN-CM, p. 567.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> NEGREIROS, Almada. *Nome de Guerra*. Lisboa: IN-CM, 1986. A partir desta nota, os trechos citados desta obra serão indicados apenas pelo número das páginas.

<sup>11</sup> p. 73

<sup>12</sup> p. 73

<sup>13</sup> p. 76.

<sup>14</sup> p. 75.

de, onde Antunes vai sentir-se ainda mais estranho. Não sabe como comportar-se no grupo, do mesmo modo que não sabe o que fazer quando se vê diante da mulher nua que dorme em seus braços. Antunes é educado e,

Entre ele e a mulher nua a sua educação punha uma distância...<sup>15</sup>

O Antunes via que a sua educação e a realidade estavam em guerra, naquele momento só que fosse. A realidade, por ironia, tinha posto uma mulher nua nos braços da sua educação.<sup>16</sup>

Essa primeira vivência de choque não foi de grande ensinamento. Serviu, no entanto, para que o estreante tivesse a consciência de que estava a desempenhar um papel ridículo. Diante dessa cena, um outro recorte em moldura vai organizar os passos seguintes de Antunes. Trata-se de mais um ensinamento articulado pela fala do narrador:

Toda a gente sabe que ninguém neste mundo é estúpido senão por não saber onde está! Ora o Antunes, para qualquer parte onde vai, já não sabe onde está! Contudo, sozinho, ele tem, só para ele, uma maneira de ver as coisas muito sua.<sup>17</sup>

Com esse pequeno nada, mas que pode servir de companhia quando se está absolutamente só, Antunes procura desesperadamente a mulher capaz de mostrar-lhe a realidade de uma outra maneira. O segundo encontro de Antunes com Judite não avança muito em termos de aprendizagem, as suas diferenças são evidentes demais, visíveis demais para eles e para os outros. Será no terceiro encontro que Antunes, ainda um estreante, vai conseguir tocar a realidade :

Ela foi adiante para ensinar.

Ela voltou à porta e ele estendeu-lhe os embrulhos. Ela falava-lhe como se ele já tivesse entrado. Mas ele continuava na escada. Como ela continuasse a falar, ele tirou o chapéu. Como ela falava de maneira que dava a entender que ele já tinha entrado, entrou. E encostou a porta sem ruído, para fingir que já lá estava há muito tempo.<sup>18</sup>

Sem chapéu e com a porta fechada, Antunes revela o seu verdadeiro nome: Luís. E é como Luís, que Antunes vai habitar o corpo de Judite e, através dele, conhecer o que Roland Barthes analisou como a dimensão erótica da cidade. Para o ensaísta, a dimensão erótica de uma cidade não se confunde com os “bairros

<sup>15</sup> p. 67.

<sup>16</sup> p. 68.

<sup>17</sup> p. 61.

<sup>18</sup> p. 99

reservados a esse gênero de prazeres”, antes, é uma consequência do encontro com o Outro num “espaço lúdico de alteridade” que exclui tudo que é família, residência ou identidade. Ora, o corpo erotizado de Judite não se restringe a um espaço reservado ao prazer momentâneo e passageiro. O seu corpo é lição de aprendizagem e, para Antunes é mais do que isso, é a própria realidade que ele quer aprender. Uns poucos dias na companhia de Judite e,

O porteiro não o reconheceu, sobretudo pela maneira despachada como ele entrou.<sup>19</sup>

No entanto, mesmo trocando o ar provinciano por uma maneira despachada, o estreante não pode deixar de reconhecer que Judite é apenas uma etapa no seu processo de aprendizagem:

Judite é um episódio da minha vida, contra a minha vida, mas é um facto! Um autentico episódio que há de terminar e deixar significação. *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.*<sup>20</sup>

Como uma pedra de toque ou degrau de acesso à realidade, a função pedagógica de Judite termina quando Antunes consegue raciocinar diante de seu corpo nu. A partir daí, Judite passa a ser apenas um episódio, um ensinamento que ajuda a entender outros episódios, outras mulheres:

Começou a andar ao acaso. Via muitas mulheres. Ele reparava que via muitas mulheres. Diferentes umas das outras, na cor, no feitio, nos modos, no dinheiro. Maneiras diferentes de calçar as mesmas meias de seda, interpretações distintas de uma única moda.<sup>21</sup>

Antunes seguia essas mulheres não como um atrevido que se adianta, não como um conquistador, não como um homem que imediatamente se decide pela que segue na sua frente, *mas como um iniciado que se aperfeiçoa na escolha.*<sup>22</sup>

De episódio em episódio, Antunes, como um iniciado, vai descobrindo orientações na cidade, ao mesmo tempo em que assiste aos seus consequentes nascimentos.

<sup>19</sup> p. 104.

<sup>20</sup> p. 114

<sup>21</sup> p. 115.

<sup>22</sup> p. 116.

Depois do terceiro nascimento, já é um *natural* habitante de Lisboa. Já é capaz de entender os seus múltiplos códigos e de aproveitar a sua beleza que, às vezes, reluz ao sol “nas tabuletas e letreiros das casas.”<sup>23</sup>

Finalmente, depois de se despir da antiga educação, de reaver a antiga inocência, o experimentado Antunes “aluga a sua independência” no novo quarto de uma água-furtada. Aqui, o antigo provinciano vai possuir uma janela aberta sobre as traseiras da cidade. Com seu novo olhar recuperado, Antunes olha para as estrelas em busca de outras linguagens. Mas a janela já é outra forma de ensinamento e Antunes vai perceber que, “cada vez ia cabendo mais tudo dentro de uma só olhadela,”<sup>24</sup> que, cada vez mais, o conhecimento nos liberta de antigas verdades, do mesmo modo que o espaço movente faz da cidade um universo de permanente decifração. É essa a sabedoria conquistada por aquele que, verdadeiramente, busca habitar a cidade.

Mas, como o próprio romance insistentemente evidencia, ninguém habita uma cidade impunemente. Com sua natureza essencialmente significante, a cidade é como um livro de ensinamentos do qual não se aproveitam todas as verdades, mas apenas se recolhem aqueles poucos fragmentos definitivos e indispensáveis para não se poder mais viver de outra maneira.

Habitar uma cidade é, então, estar sujeito a diferenças, a trocas de sentidos, é estar sujeito ao contacto com o Outro e colocar em questão as antigas certezas. Finalmente, habitar uma cidade é sujeitar-se a transformações. É esse o preço do conhecimento do Outro que existe em nós. E o Outro, como afirma Olgária Matos, “é sempre o que exige de nós distanciamento (de nós mesmos) para que dele tenhamos experiência.”<sup>25</sup> Esta é a sabedoria que, acima de tudo, este moderno romance de aprendizagem põe em cena com seu *Nome de Guerra*.

## Referências Bibliográficas:

- ALMADA NEGREIROS. *Obras Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 1985.  
Vol. I Poesia; Vol. II *Nome de guerra*.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>23</sup> p. 177.

<sup>24</sup> p. 193.

<sup>25</sup> MATOS, Olgária. “O direito à paisagem”. PECHMAN, Robert M. *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p.48.

COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

FRANÇA, José-Augusto. *Almada Negreiros, o português sem mestre*. Lisboa: ———, 1974.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOPES, Óscar. Almada Negreiros. *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: IN-CM, 1987. p.

552-580.

MATOS, Olgária. “O direito à paisagem”. In: PECHMAN, Robert M. *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

SILVA, Celina. *Almada Negreiros – A busca de uma poética da ingenuidade. ou a (re)invenção da utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

▪

