

### 3 Futurista e tudo!

Em fevereiro de 1908, José Sobral de Almada Negreiros – nascido em abril de 1893, na Ilha de São Tomé e Príncipe - freqüenta o Colégio dos Jesuítas de Campolide e na capital do país se desenrola o episódio conhecido como a tragédia do Terreiro do Paço. A precisa descrição é de Castro:

“No fim da tarde de 1º de fevereiro de 1908, o rei de Portugal, dom Carlos I, fardado de generalíssimo, desceu do vapor S. Luís no Terreiro do Paço, em Lisboa....Entre os quiosques do Paço, no entanto, dois homens esperavam o rei com intenções nada regulamentares. Estavam ali para matá-lo....Quando a carruagem passou o carbonário Manuel Buiça, em segundos, tirou da capa uma carabina Winchester...e fuzilou o rei pelas costas.....Pode-se dizer que a brava monarquia portuguesa, velha de oito séculos, acabava ali. O resto seria mera formalidade. Três meses depois, o infante, de dezoito anos, assumiria o trono, com o nome de Dom Manuel II”.( 2005:9)

Menos de três anos após o assassinato de D. Carlos 1º, em outubro de 1910, uma insurreição republicana encerra a monarquia portuguesa definitivamente. O país mergulha numa grave crise política que dura mais de duas décadas e que, para o bem e para o mal, só será contornada com a chegada de Oliveira Salazar ao poder no início dos anos 30. É nesse contexto conturbado que o jovem e irrequieto Almada Negreiros inicia sua movimentada trajetória artística.

Cinco anos depois, em 1915, associado a Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e outros militantes, ajuda a lançar a revista *Orpheu*, ponta de lança do modernismo português e publica seu **Manifesto anti-Dantas e por extenso** - onde se autodenomina Poeta D’Orpheu, Futurista e Tudo – de fato, uma catilinária contra Júlio Dantas, então figura de proa das letras portuguesas. Ao que tudo indica, o manifesto é, antes de qualquer outra coisa, uma vingança contra o autor de **A ceia dos cardeais**, que escrevera uma crônica classificando os jovens poetas “modernos” como “paranóicos”.

O texto escrito com deboche e escárnio, além de desancar Dantas, distila também um insólito conjunto de acusações contra a maioria dos artistas portugueses do período, sejam eles poetas, pintores, dramaturgos, romancistas, literatos, etc. Diz o **Manifesto anti-Dantas**:

“Uma geração que consente deixar-se representar por um Dantas, é uma geração que nunca o foi. É um coio de indigentes, d’indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos...Portugal que com todos esses senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o mundo!....! Portugal inteiro há de abrir os olhos um dia – se é que a sua cegueira não é incurável e então gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de aseado! Morra o Dantas! Morra! Pim?”. (1999: 647).

Ainda em 1915 Almada escreve uma de suas obras mais importantes, **A cena do ódio** que, inicialmente, sairia no terceiro número de Orpheu, afinal não concretizado. Em 1917, ano muito produtivo, profere em Lisboa sua famosa conferência **Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX**, publica uma série de desenhos sobre os Ballets Russes, de Serge Diaghilev e lança a novela **K4, o quadrado azul**.

No **Ultimatum**, promove um resumo do ideário do movimento futurista português. O texto é também, significativamente, um panfleto de propaganda em função da primeira guerra mundial (“higiene do mundo para Marinetti!”), que batera às portas de Portugal, tradicional aliado da Inglaterra, e nele Almada, com empenho, declara seu total apoio ao envolvimento direto do país no conflito.

O poeta exorta os portugueses, “filhos de um país fraco, decadente, indiferente, saudosista, passivo, povoado por amadores e vadios a desenvolver as aptidões para o heroísmo moderno e para a vida cosmopolita”. Com isso, acredita, estariam criadas as condições para o surgimento do Novo Portugal, da pátria lusa do século XX, de um povo completo, com o máximo de qualidades e de defeitos – que deveria aproveitar o momento único da guerra e entrar definitivamente para a civilização. E arremata:

“Portugal é um país de fracos. Portugal é um país decadente: 1) Porque a indiferença absorveu patriotismo; 2) Porque aos não indiferentes interessa mais a política do que a própria expressão da pátria, e sucede sempre que a expressão da pátria é explorada em favor da opinião pública...3) Porque os poetas portugueses só cantam a tradição histórica e não sabem distinguir a tradição-pátria. Isto é: os poetas portugueses têm a inspiração na história e são, portanto, absolutamente insensíveis às expressões do heroísmo moderno. Onde resulta toda a impotência pra criação do novo sentido da pátria; 4) Porque o sentimento-síntese do povo português é a saudade e a saudade é uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes. O fado, manifestação popular da arte nacional, traduz apenas esse sentimento-síntese; Porque Portugal não tem ódios, e uma raça sem ódios é uma raça

desvirilizada porque sendo o ódio o mais humano dos sentimentos é ao mesmo tempo uma consequência do domínio da vontade, portanto uma virtude consciente. O Ódio é o resultado da fé e sem fé não há força...(...) O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, Portugueses, só vos faltam as qualidades!”. (1999: 660)..

No final de 1917 – 5 de dezembro – revolta liderada pelo major e professor Sidônio Pais toma o poder em Portugal. Em seguida, Sidônio dissolve a Câmara, instaura uma ditadura militar e, no ano seguinte, elege-se presidente da República por sufrágio universal direto. A força do novo regime assenta-se basicamente na personalidade carismática de seu líder que alguns adeptos mais inflamados consideram o novo Dom Sebastião. O governo recebe apoio entusiasta dos monarquistas, da Igreja e da alta burguesia, mas tropeça nas graves questões sociais que afetam o país agravadas por problemas relacionados a primeira guerra mundial. Após algumas conspirações mal sucedidas os inimigos conseguem assassiná-lo em dezembro de 1918, um ano após sua chegada triunfal ao poder.

O país mergulha em sangrenta guerra civil e o governo perde o controle de diversas regiões do país. No norte e no sul formam-se Juntas Militares que pretendem, de fato, a restauração da Monarquia. Os republicanos se rebelam, mas as Juntas do Porto e de Lisboa reagem e em janeiro, proclamam a volta da Monarquia. Na capital, no entanto, a população majoritariamente republicana domina facilmente a rebelião com ajuda decisiva do Exército e da Marinha. O mesmo não ocorre no Norte onde os monarquistas controlam toda região do Minho. A confusão e as lutas se arrastam até o início de 1920, quando forças republicanas finalmente reconquistam a cidade do Porto e restauram a Constituição de 1911.

A situação militar, no entanto, não está totalmente sob controle, nem o país pacificado. Durante vários anos permanece convulsionado por agitações e rebeliões que aceleram o caos administrativo e o descontentamento geral da população. Esse processo culmina com os atentados políticos da “Noite Sangrenta” – pano de fundo para **Portugal**, um dos textos teatrais mais bem realizados por Almada - quando líderes políticos republicanos são assassinados sem que se consiga identificar os mandantes.

Em 1919, Almada viaja, pela primeira vez, para a França onde escreve sua segunda peça, **Antes de começar**, de evidente inspiração expressionista. Em 1921, já de volta a Portugal, realiza a conferência **A invenção do dia claro**, posteriormente editada por Antônio Ferro e Fernando Pessoa. Trinta anos mais tarde dirá, em entrevista, que esse é o seu “único livro”.

Como afirma França:

“De certo modo o é, porque nele está prenunciada toda sua obra, pós-revoltada e pós-nacionalista, na invenção de si-próprio, ou no seu próprio nascimento em outra vez, que aconselhara em A Cena do Ódio e que finalmente podia fazer, numa simplicidade despida de experiências de vanguarda formal e antes conduzida como um discurso ingênuo e puro, de linguagem em certa medida infantil, colada a um outro gênero de experiência da vida – para além de tudo o que de outras experiências lidas possa vir”.(1997:29)

Em 1924, Almada lança dois textos teatrais importantes, o já citado **Portugal e Pierrot e Arlequim**. No mesmo ano publica uma reflexão intitulada **Teatro**, que traz no início uma declaração de princípios que serão perseguidos em toda sua carreira como dramaturgo:

“Nenhuma arte tem de falar para todos a não ser o Teatro. Grandes e pequenos, instruídos e analfabetos, sábios e ignorantes, no teatro todos são Um... A origem da palavra Teatro refere-se à disposição em hemicírculo dos lugares dos espectadores, de maneira que de qualquer lado cada um possa seguir a cerimônia pública. Por isso o Teatro não pode desculpar-se com nenhuma espécie de ignorância, seja a que moleste os sábios, seja a que não ensine os ignorantes...”(1997:697)

No texto curto e substancioso o poeta cita como melhor exemplo de “puro e admirável” teatro as palavras de Cristo: “Falando para todos não ignora ninguém e estima cada um”. Para ele, O velho e o novo testamento, a mitologia grega e, de uma maneira geral, os espetáculos públicos, divinos ou profanos, lendários ou históricos, são símbolos universais e, portanto, teatro. Na realidade, continua Almada, todo o conhecimento que humanidade tem das coisas comuns como, por exemplo, a própria idéia de humanidade, de sociedade; de espaço e de tempo, a idéia geográfica da Terra; a idéia de vida e de morte, a idéia de deus, de pátria, família, de religião, de ciência, de arte, são funções da palavra teatro.

Em seguida, afirma o poeta, que a Igreja Católica compreende perfeitamente o sentido do teatro: os seus templos têm as portas abertas para o público e no interior cada qual encontrará a imagem de sua devoção. Por fim, comenta a facilidade com que os palhaços se comunicam com o público:

“Se eles (os palhaços) soubessem tanto como os sábios, nós todos passaríamos a ser sábios por termos aprendido com os palhaços. Mas, infelizmente, os sábios não sabem dizer o que sabem, e os palhaços sabem, mas não são sábios” (1997:698)

No final de maio de 1926, um golpe de estado militar derruba a primeira república portuguesa implantada em 1910. Dois anos depois, com Carmona na presidência da República, Antônio de Oliveira Salazar é designado Ministro das Finanças e se credencia como o homem forte indicado para reestabelecer a ordem. Esse processo assume muito rapidamente a forma de um poder autoritário - o Estado Novo – apoiado pela Igreja, pelas classes conservadoras e sustentado por um aparelho repressor truculento articulado com uma censura tentacular. Logo em seguida, Salazar cria a Secretaria de Propaganda Nacional (SPN) que, após a segunda guerra mundial, é transformada em Secretariado Nacional de Informação e Turismo (SNI), sob a liderança de Antônio Ferro, com uma missão fundamental: criar uma apologética máquina de propaganda de Salazar e de seu regime.

O mesmo Ferro que, nascido em Lisboa em 1885 no seio de uma família pequeno-burguesa, tornara-se amigo de Mário de Sá-Carneiro e editara a revista *Orpheu* em 1915. Almada produz numerosos cartazes para o SPN/SNI mas, apesar disso tem seus textos interditados pela censura de Salazar. ( Santos, 2004: 76).

Desde 1927 Almada vive em Madrid onde permanece por cinco anos e escreve sua “la tragédia de la unidad” - reunindo **Deseja-se mulher e S.O.S (1928)** e **Protagonistas (1930)** – além de **O público em cena**. Na volta a Portugal, em 1932, ano em que Oliveira Salazar assume a presidência do Conselho liderando um governo basicamente formado por professores da Universidade de Coimbra, passa a colaborar com o Diário de Lisboa. Dois anos depois, se casa com Sarah Affonso a quem dedicara a citada **Deseja-se mulher**.

Nesse período produz um texto com o título **Arte e artistas** no qual, após demoradas considerações sobre a função da arte, dos artistas e dos artesãos na vida social, retoma o tema das relações entre o indivíduo, o Estado e a

coletividade já abordados em uma conferência, **Direção única**, de 1932. Almada relaciona Shakespeare, Goya, Ibsen e Picasso, como exemplos de indivíduos pertencentes a uma ordem superior. Afirma também que a palavra mais desconsiderada em Portugal é a palavra “artista”. “Desprestigiada, falida, e posta fora de cena e da vida”. Na parte final, o poeta nem se preocupa em disfarçar sua adesão entusiasmada ao recém implantado projeto salazarista:

(...) Nas recentes entrevistas de Salazar com o Diário de Notícias há uma frase sua que diz: “Nem a colectividade pode prescindir do indivíduo, nem o indivíduo pode prescindir da colectividade”. É o conhecimento exacto de como funciona a máquina social. Ninguém pode estar em desacordo com isso. (1999:788)

Não é pertinente a essa pesquisa uma discussão sobre a controversa questão das relações de Almada com o regime liderado por Salazar. De alguma maneira – é apenas uma especulação – o poeta avalia que o caudilho reúne condições políticas para debelar a crise e para promover a estabilidade da sociedade portuguesa após duas décadas de violência e de dificuldades econômicas. Importante salientar, todavia, que nos primeiros quinze anos da nova ordem, o artista enfrenta problemas com a censura e não produz sequer um único texto para teatro.

De fato, a só volta a publicar dramaturgia em 1949, quando lança **Aquela noite** e **O mito da psique**. Segue-se mais um hiato de dezesseis anos, até 1965, quando são editados **Galileu, Leonardo e Eu** e **Aqui Cáucaso**. O grande agitador cultural, poeta, dramaturgo e artista plástico morre em 15 de junho de 1970, no Hospital de São Luís dos Franceses, em Lisboa, no mesmo quarto onde falecera seu amigo Fernando Pessoa.

### 3.1 O poeta e seu duplo

“Não-ação” em teatro apenas parece contradição. A “não-ação” é o que distingue o teatro do cinema e da televisão. “Não-ação, à Ésquilo = o teatro”.(Almada, 1997:1103).

(...) é essa dosagem, simultaneamente sábia e ingênua, racionalista e lírica, conceitual e primitiva, esteticista e coloquial, que julgo caracterizar no teatro de Almada, no qual se empreende...uma autêntica redescoberta da dramaturgia, desvirtuada por “toneladas de realismo importado para acima das tábuas”. (Rebello, op.cit.: 89).

A dramaturgia de Almada Negreiros<sup>18</sup> para os objetivos desse estudo está dividida em três fases: 1) as experiências iniciais, produzidas entre 1912 e 1919 – **23, 2º** e **Antes de começar**; 2) as peças mais ambiciosas escritas entre 1924 e 1932: **Pierrot e Arlequim; Portugal; Deseja-se mulher, S.O.S., Protagonistas** (a tragédia da unidade); **O público em cena**; e 3) os textos publicados fora do chamado período das vanguardas<sup>19</sup> - **Aquela noite** e **O mito de psique**, de 1949; e **Galileu, Leonardo e eu** e **Aqui Cáucaso**, ambas de 1965. O foco de análise recai sobre os textos da segunda fase (1924/1932) considerados, consensualmente, os mais relevantes do artista português.

Em **23,2º**, primeira incursão no teatro - escrita em 1912 quando o poeta tem apenas dezenove anos – em **Antes de começar**, de 1919, já estão esboçadas

<sup>18</sup> A obra de Almada tem a seguinte ordem cronológica: 1912-**23, 2º andar**; 1919-**Antes de começar**; 1924 – **Pierrot e Arlequim** e **Portugal**; 1928/30 – **A trilogia da unidade/Deseja-se mulher; S.O.S. e Protagonistas**; 1932 – **O público em cena**; 1949 – **Aquela noite** e **Mito de psique**; 1965 – **Galileu, Leonardo e Eu** e **Aqui Cáucaso**. ( França, 1997:415)

<sup>19</sup> Para Carvalho, ao limitar-se a atuação das vanguardas do teatro aos anos decorridos entre 1880 e 1938, estabelece-se um recorte temporal que encontra justificativa em fatos inegavelmente determinantes: a primeira data marca a entrada em cena da personagem mais revolucionária da história do teatro: a luz elétrica. A data final, cuja escolha é mais arbitrária e pessoal, corresponde ao fechamento do teatro de Meyerhold, em Moscou, e à imposição da pecha de decadente ao teatro experimental russo pelo governo revolucionário que obrigava às artes em geral a adesão à estética oficial do realismo socialista”. ( 1994:211).

algumas das marcas fundamentais de sua produção subsequente: os textos curtos, a narrativa não-linear, as longas tiradas, as minuciosas rubricas, o uso intensivo dos comentários entre as falas, o gosto pelo paradoxal e pelo inusitado, o erotismo contido, os sonhos de liberdade total, a busca do amor incondicional que, afinal, revela-se uma impossibilidade.

Tudo isso no contexto de uma obsessiva pretensão de controle sobre os materiais, que credencia Almada a um lugar na linhagem dos chamados dramaturgos-encenadores, ao lado de Appia, Meyerhold, Craig e outros contemporâneos.

Na primeira peça, típico exercício de juventude, a narrativa lírica de um amor impossível – porque socialmente inadequado - entre um jovem humilde, Mário e Camélia, a filha de seu senhorio. O texto está incompleto e em alguns momentos beira à pieguice:

Camélia – Meu Mário!

Mário – Como vês, cá volto sempre. Sempre! Haja o que houver, tu és a única pessoa deste mundo sem a qual eu não poderia viver. A única! Desgraçadamente, a vida tem-nos cada um para seu lado. A vida separa os nossos lugares que são afinal, ambos no mesmo sítio, minha querida Camélia. Os outros, os outros passam entre nós dois....Dos outros nunca estaremos achados nem perdidos, enquanto que um de nós, e só de nós, nos poderemos perder....

Camélia – Entendo tudo quanto me digas, Mário. Eu vivo quando tu me falas.

Mário – Só duas pessoas que se amam é que podem entender que só o que amamos se pode perder. E nada há mais nesse mundo do que o que amamos.

Camélia – Meu querido Mário, eu sou tua duma maneira grande para mim, e duma maneira ridícula para os outros, definitivamente tua....Eu quero-te tanto, tanto, que até gosto de mim.

Para concluir, uma cansativa tirada de Mário – evidente personagem projetiva do autor - que, assim, inaugura uma estratégia também recorrente no conjunto da obra teatral de Almada: as intervenções autorais. Ciente das dificuldades de concretização da relação, o rapaz discorre sobre seus anseios de liberdade “para que possa ser o que não lhe consentem” que se contrapõem à sua realidade medíocre e sem esperança.

---

Diz Mário:

(...) E o meu caso é afinal bem simples: sei o que quero, e farei tudo por escapar-me cumprindo como posso o verdadeiro das necessidades comum das gentes.....“O meu sonho, o nosso sonho, não é falso, e é legítimo, mas meus passos são na lama, no lodo e pior ainda. Tenho mais necessidade da liberdade do que se a tivesse, a liberdade única, a do meu sonho, que a do nosso sonho, que não nos deixam viver. E assim mesmo outros sonhos ... sonho com Paris, com Londres, com Nova e Iorque, etc. Todos esses lugares de gente, todos esses sítios que não conheço, e que necessito de supor melhores do que este onde me consentem ser eu próprio.....Não há nunca tarde de mais senão para quem se perdeu de si próprio”. (1997:423)

O segundo texto, **Antes de começar**, apresenta um imaginoso diálogo amoroso, agora com tintas expressionistas <sup>20</sup>, entre as personagens O boneco e A boneca que ocorre antes da entrada do público para um espetáculo de que fazem parte.

A Boneca - Dá-me a tua mão! Que eu saiba da tua mão...Que as tuas mãos não sejam as minhas! Que sejam outras mãos como as minhas....As minhas mãos não me bastam...faltam-me outras mãos como as minha.

O Boneco - É assim que bate o coração...

A Boneca - Dá-me a tua mão!...que os nossos corações sejam a repetição um do outro como é justo!.....

O Boneco – Cala-te coração! Deixa ouvir o mar...

A Boneca – Tu também viste o mar?

O Boneco – O mar foi feito por nossa causa!

Almada trabalha um dos seus temas preferidos: a dicotomia razão/coração. Diz a parte final do diálogo:

O Boneco – Acredita no coração! Ele sabe de cor o que quer!...A nossa cabeça é que precisa de aprender o quer o coração!... O coração nunca está só...o nosso coração é nosso, ele não pode viver sem aquele a quem pertence..

A Boneca – Às vezes, a cabeça quer ser mais do que o coração... e fica de costas viradas pr`o coração!

---

<sup>20</sup> Personagens sem nome próprio, sem individualidade, sem qualquer tipo de desenvolvimento psicológico.

O Boneco – A cabeça não deve ser senão o que o coração quiser! Nunca é o coração que nos falta, somos nós que faltamos ao coração!

A Boneca – Ah!...é assim, juro, é assim que bate o coração!....

O Boneco – Só não entende o coração quem não sabe escutá-lo.....

A peça – como o próprio título sinaliza - se resolve no momento da chegada do público ao. Diz a rubrica:

“ Abre-se a cortina do fundo e do lado de fora estão sentadas nos bancos muitas crianças com as pessoas que as acompanham. Quando já está quase a começar a representação, desce o pano”.

Como se observa, apesar da singeleza, **Antes de Começar** já evidencia algumas das grandes qualidades do teatro de Almada: a boa qualidade do diálogo e um consistente ritmo narrativo.

### 3.1.1 Pierrot e Arlequim

Em 1924, o “poeta D’Orpheu” já está pronto para experiências mais complexas e lança duas peças bem mais ambiciosas. A primeira, **Pierrot e Arlequim** – com o subtítulo de “ensaios de diálogos seguidos de comentários”, já encenada no Brasil no final dos anos 80 <sup>21</sup>, é composta por dois quadros, A Comédia e A Tragédia. No segundo, uma situação dramática de corte surrealista: as personagens estão mortas. No texto, com apenas meia dúzia de páginas, Almada tematiza as eternas pulsões vida/morte; paixão/razão; prazer/dor; introversão/extroversão; alegria/tristeza; preocupações, de resto, onipresentes no conjunto de sua obra.

Como diz o pequeno prólogo:

“Contam-se tantas histórias de Pierrot e Arlequim e há por esse mundo fora tantos retratos de um e de outro, que pelas histórias e pelos retratos será possível, pelo menos, disfarçar a sua ausência”.

<sup>21</sup> Em 1989, no pavilhão de Portugal, na Bienal Internacional do Livro, no Riocentro, e em temporada no Teatro Ziembinski, no Rio de Janeiro, com o ator português Antônio Mello e os brasileiros Maurício Grecco e Cláudia Palmerston e direção do autor desse texto.

Na seqüência, Almada introduz uma extensa rubrica versificada com instruções a respeito dos gestos, das atitudes e do figurino das personagens que, em alguns momentos, lembra o estilo detalhista do brasileiro Néelson Rodrigues:

“A mímica é uma arte só de gestos, e estes querem copiar os próprios gestos da vida. /Entre o que a mímica desencantou na vida e veio depois imitar publicamente à luz artificial está o enigma de Pierrot, personagem cuja história é igual ao figurino. /Todo branco, roupas largas e quase sem feitiço de vestirem um corpo humano..../Pelo contrário, Arlequim usa o “maillot” esticado por cima da pele e mostra bem o feitiço do corpo, a inquietação dos nervos e o frenesi animal.../Pierrot anda sempre metido consigo e não é fácil saber quando está acordado ou a dormir.../Pelo contrário Arlequim não pára nem um momento, não pode estar quieto, e sem dúvida porque não anda satisfeito(...)

O texto de A Comédia, propriamente dito, é constantemente interrompido por comentários e esclarecimentos, até que, um pouco antes do final, Almada encaminha o diálogo para uma agressiva discussão entre o “passional” e “irrequieto” Arlequim e o “racional” e “ensimesmado” Pierrot:

Pierrot - Alegria é não sentir vontade de procurar....Eu sinto necessidade da minha tristeza p’ra saber onde estou, e se ando triste porque não a tenho, contudo sou feliz porque a encontrei e só a Ela quero.

Ao que retruca Arlequim:

“Pois a alegria, cá p’ra mim, é andar a procurá-la! E nada de tristezas, que fazem a gente velha. A chorar ou a rir o tempo passa da mesma maneira; portanto mais vale a rir. Olha! faz como eu. Vai dizendo a verdade a rir, porque ela não fica melhor se for a chorar.”

E Pierrot o contradiz:

A rir!

Segue-se uma violenta reação de Arlequim:

Arlequim – Pois se eu agarro as coisas com estas minhas mãos, e sirvo-me delas, e uso-as, e gozo-as, e gasto-as até o fim, sem deixar de perder um único pedaço, e depois não fica nada, as mãos ficam-me vazias! Vazias! Exactamente como se não tivessem pegado em nada deste mundo...Quanto mais tu, que não pegas em nada, que nem sequer mãos tens, que nada experimentas, que nunca te arriscastes a entrar na realidade, que não és capaz de dar um passo p’nada deste mundo!...Farto de fantasias ando eu até aos olhos! E até a minha cara se enchia de vergonha se houvesse alguma

coisa que eu tivesse de aprender contigo, espantinho de trapo que não espanta nada, nem as moscas, e bem pelo contrário!

A indicação cênica logo após a explosão de Arlequim, desloca o texto para uma dimensão espetacular surpreendente e, certamente, inusitada no ambiente teatral português no início da década de 1920. Almada descreve as ações das personagens como se fora um coreógrafo<sup>22</sup>, registrando uma estranha pantomima onde uma das figuras permanece quase imóvel. Pierrot é colocado no “canto escuro da casa deitado não se sabe se de costas ou de barriga para o ar”. Arlequim, ansioso como sempre, movimenta-se em torno do amigo tomado por um frenesi que o leva à beira da exaustão. Diz a rubrica:

(...) Arlequim anda de um lado para o outro, e vai à janela e torna a entrar, e passeia em volta da mesa, e pára para ver os livros, e põe direitos os que estavam ao contrário...e tira do violino sons ao acaso..... e assobia uma dança e molha a pena no tinteiro quinze vezes enquanto pensa.....depois franze o nariz e zanga-se de repente e ninguém sabe porque...e dá um pontapé na mesa e espalha tudo pelo meio da casa, e fica a chorar que corta o coração, virado contra a parede.. (...)

No final da pantomima, Pierrot finalmente se levanta como se nada houvesse acontecido e faz uma citação do **Werther** de Goethe, conforme rubrica:

“Não posso compreender que Ela não seja minha se só a Ela amo e com tamanha perfeição!

O quadro é completado com um anti-climax bem mais ameno:

Pierrot – Eu vou fugir p’ra muito longe.

Arlequim – Não é necessário, descansa, fica aí mesmo a sonhar. E eu aproveitando o melhor possível os bocados dessa vida, que é só uma – ouviste bem? Que é só uma, infelizmente, mas eu hei de espreme-la muito bem espremidinha até o fim, e espero que não há de ter ficado nada por fazer. Tu nunca ouviste dizer: Quem é lobo faz como lobo, E isso conhece - se logo?

Na segunda parte, a Tragédia, as personagens já não vivem. O texto tem apenas duas páginas. O ritmo e a qualidade do diálogo são extraordinários mesmo

---

<sup>22</sup> Almada, de fato, também é coreógrafo. É citado em publicações da época como autor de bailados, dentre eles o já mencionado **A Princesa dos sapatos de ferro**.

para os elevados padrões almadianos. Pierrot e Arlequim discutem sobre quem é capaz de ter “a idéia mais genial”. O tom entre os dois continua amistoso e poético, como na síntese abaixo.

Pierrot – Tive uma idéia!

Arlequim – Não, espera um pouco: deixa-me contar-te primeiro a minha.

Pierrot – Não, não pode ser. Primeiro conto eu!

Arlequim. Bom: conta-a lá, mas depressa!

Pierrot – A minha idéia é esta: pedir-te p’ra que não digas a tua idéia.

Arlequim – Ora essa! Por quê?

Pierrot - Então eu digo-te: Porque tu e eu, nós os dois, já não existimos. Ambos nós morremos. Ambos morremos e estamos aqui enterrados os dois, cada um na sua cova, e tão sós como o estivemos na vida. A morte já veio ter conosco, e ela como tu dizias na vida: é só uma. Agora já não há idéias que nos valham! Acabou-se tudo: o que foi feito e o que não foi feito!

Como se percebe, Almada mantém o desenho tradicional das personagens da “*commedia dell’arte*”. Seu Pierrot é também introvertido e apaixonado. Um ser angustiado, fatalmente atraído por um amor que não se realiza, que sublima o próprio desejo e, em função disso, se purifica. E Arlequim, com graça e agilidade representa a passagem alegre e autêntica do corpo pela vida, a busca infatigável do prazer e da liberdade ainda que difícil e cara. Duas faces da mesma moeda.

Afinal, para o poeta, são duas personagens e não duas pessoas e cada um dos homens tem em si um Pierrot e um Arlequim. Nem Pierrot é apenas um asceta, nem Arlequim, tão somente um sedutor. Pierrot é o êxtase e Arlequim, a aventura. Pierrot é a inspiração e Arlequim, a experiência. Pierrot é o **Werther** de Goethe, e Arlequim, como o Fausto, é capaz de vender sua própria ao Diabo em troca de bens terrestres.(1999:488).

Nos longos comentários após a segunda parte, Almada afirma que, enquanto escrevia seu texto, “encontrou os retratos célebres de Santo Inácio de

Loiola e de Rabelais”. E segue: “O homem do século XX tem um perfil determinado: não é místico nem pagão.

Em seguida, são cerca de doze páginas, oferece um sem número de considerações eruditas que incluem citações em francês e menções a Shakespeare, Goethe, Camões, André Gide e Anatole France. Não satisfeito resolve discorrer sobre passagens da Bíblia, com referências ao conhecido e admirável personagem Onan, comparado a Pierrot (“Como Onan, Pierrot não trairá seu desejo nem ainda quando seja terrível o castigo de Deus!”), a mitologia sírio-babilônica e a história de Roma. Para pouco depois arrematar suas divagações afirmando que o único serviço que podemos realmente prestar à humanidade é continuá-la.

Surpreendentemente, ainda acha por bem introduzir, nas últimas linhas de sua intervenção, uma nova personagem que, a partir daí, se torna quase onipresente em sua dramaturgia subsequente: O Anjo da Guarda. Ou seja: a peça só acaba mesmo após a tirada do Anjo:

(...) e como é provável que estas palavras tenham sido incompletas, quero dar vos uma prova de lealdade revelando publicamente o segredo infalível que me ensinaram para conhecer todas as coisas e os seus detalhes. Chama-se esse segredo: ANJO DA GUARDA....Um anjo lindíssimo, mais lindo sem comparação nenhuma do que qualquer outro, e tal qual o sonho doirado de cada um”.

O fato é que em **Pierrot e Arlequim**, Almada propõe um estimulante jogo especular – estratégia largamente utilizada pela vanguarda desde o expressionismo até Pirandello e Artaud – a partir do qual o poeta dramático se desnuda e se revela sem maiores pudores. Certamente na expectativa de que esse processo radical estimule os eventuais leitores ou espectadores a fazerem o mesmo.

### 3.1.2 Portugal

A outra peça do produtivo ano de 1924, **Portugal** é dividida em três atos curtos. Os dois primeiros se passam nas proximidades de Lisboa e têm, como pano de fundo, uma sangrenta revolta contra o governo. O último, parcialmente escrito em francês, desenrola-se “no estrangeiro”. Para elaborar o primeiro dos

seus dois únicos textos políticos<sup>23</sup>, é possível que Almada tenha buscado inspiração nos violentos acontecimentos de 19 de outubro de 1921, quando uma violenta insurreição obriga o governo liberal constituído a renunciar. No episódio conhecido como “Noite Sangrenta”, diversas personalidades e chefes republicanos são assassinados sem que se saiba exatamente a origem das ordens de execução.

**Portugal** confirma um dramaturgo engenhoso, em rápido processo de amadurecimento, com seguro domínio da linguagem teatral e arguto senso de observação dos acontecimentos políticos e sociais de seu tempo. No primeiro ato, com ritmo intenso e adequado, o poeta reconstrói, passo a passo, o clima de tensão vivenciado no interior de uma Quinta, durante os trágicos eventos. Suas personagens se chamam: A criadita, A governanta, A cozinheira, O porteiro, O criado, O rapaz, A senhora e uma única com nome próprio, José. A descrição, a seguir, é de O rapaz:

“Já não se vê ninguém nas ruas. Os polícias andam co’as espingardas, aos dois e aos quatro. Mandaram fechar tudo. Não querem nem janelas abertas. As patrulhas a cavalo perguntam às pessoas para onde vão. As sentinelas do quartel já chegaram até aqui defronte da quinta. A senhora e o Sr. Doutor devem estar lá por cima. Vou já para lá. O meu pai disse que pelo portão há-de ser muito difícil.

Logo após, A governanta, fala ao telefone:

Sim menina, foi. Está guardado pela tropa fizeram um assalto..

E se dirige a O criado:

A menina pergunta o que há pela Baixa ?.

O criado responde:

Não se sabe de nada. Boatos, muitos boatos. Ninguém sabe de nada. Ouvi dizer que desta vez era sério!

---

<sup>23</sup> O outro é **S.O.S.**, integrante da tragédia de unidade, escrita na Espanha entre 1928 e 1931.

No final uma rubrica resume a atmosfera do primeiro ato:

(Ouve-se uma formidável detonação que parece dentro de casa. Gritos de criados que entram precipitadamente na sala. Ouvem-se vidros partidos. A criada ensangüentada cai no meio da cena com um grito horroroso. Os outros criados não sabem para onde ir. A Rapariga, José e A senhora querem compreender o que se passa. Grande fuzilaria na rua. Apitos. Os cães a ladrar. Uma segunda explosão faz cair o estuque das paredes e o retrato do tenente. A senhora vai levantar o retrato.)

Ao que A rapariga exclama:

“Oh,,não! Não é assim que se fala em nome da pátria!

No segundo ato, Almada aproveita para discorrer sobre as motivações da rebelião radical e sobre a posição da família em relação aos acontecimentos. Os donos da quinta são revelados como conspiradores envolvidos numa luta de vida e morte contra o governo, “os que há vinte anos assassinaram o chefe da família e um filho mais velho”. Como diz a José sua mãe, A senhora do primeiro ato, desolada com o fracasso da rebelião:

(...) Desde que os assassinos mataram teu pai, desde aquela noite passaram-se vinte anos; e durante todo esse longo tempo esperei todos os dias um milagre...um milagre verdadeiro! Aquele milagre que sabe esperar quem não pode mais do que esperar! Passaram-se vinte anos, dia a dia, e não se fez o milagre...(...)

Logo em seguida, adentra O criado com um jornal. A mãe - como passa a ser chamada A Senhora - lê as manchetes em letras garrafais. Sua decepção é flagrante:

“O Governo, senhor da situação! A derrota dos revolucionários (rasga o jornal e diz como se desse uma ordem) Abram as portas aos assassinos de meu marido e de meu filho, da minha vida inteira, porque eles merecem, eles ganharam!!.”

A narrativa termina com a família revoltosa sendo acolhida na casa da personagem chamada de General Inglês – com quem conversam em seu idioma - antes de partir para o exílio numa “praia estrangeira”. Na terceira parte,

parcialmente escrita em francês, os exilados José e A noiva dominam quase toda a cena que se resolve com uma dolorida discussão entre os dois. Antes de se retirar rompendo a relação, A noiva faz um discurso acusatório que tem o dever e a honra como temas:

“A honra é não hesitar!...Viver ou morrer! Sim ou Não!...Achas impossível a honra em nossa casa!?...É impossível porque faltaste! Porque faltou o homem na nossa casa! Eu fui buscar-te porque julguei encontrar em ti o companheiro indispensável para a vida!

**Portugal** ocupa um lugar singular na dramaturgia almadiana. Trata-se de um texto de transição. Sua estrutura ainda é bastante convencional. Três atos com princípio, meio e fim. Uma despedida do aristotelismo ainda latente nos primeiros textos. O poeta demonstra habilidade na construção de personagens bem estruturados e verossímeis, oriundos de diferentes classes sociais, envolvidos numa situação limite.

Mesmo com todas essas virtudes, o texto padece de um certo desequilíbrio. Os dois atos iniciais têm ritmo narrativo bem mais estimulante, são ricos em sugestões cênicas e prendem o interesse do leitor. No terceiro, angustiados pelo exílio, José e A noiva se perdem em divagações de gosto duvidoso: (“É no exílio que se conhece melhor a Pátria”; “Não se pode viver sem o resto do mundo. Que nos estime, que nos odeiem, mas com o desprezo é impossível a vida”). Em função disso, o diálogo resulta previsível e, em alguns momentos, repetitivo. De acordo com Rebello, Almada escreve, inicialmente, apenas as duas primeiras partes de **Portugal** e só, muito tempo depois, conclui o texto.(1994:133). Isso talvez explique o desnível qualitativo que ocorre no terceiro ato.

Importa enfatizar progressivo e consistente domínio de Almada sobre os instrumentos da chamada carpintaria teatral. Principalmente em **Pierrot e Arlequim e Portugal**, o dramaturgo inventa e reinventa uma linguagem rica de sugestões criativas onde, calculadamente, inexistem fronteiras ou solução de continuidade entre a prosa dialogada, a poesia, o ensaio e a reflexão.

### 3.1.3 A tragédia da unidade

Escrita na Espanha entre 1928 e 1931, a trilogia<sup>24</sup> composta por **Deseja-se mulher**, **S.O.S.** e **Protagonistas** configura uma síntese dos esforços revolucionários de Almada no campo da literatura dramática. Também é o ponto culminante de sua cruzada contra o naturalismo que, segundo o poeta, “teima em reprimir no teatro aquilo que ele tem de meio específico de representação”<sup>25</sup>. Até porque, como também afirma, “o processo de esclerose acelerada vivido pelo teatro desde o século XIX, está diretamente ligado às toneladas de realismo expostas em cena”. (1993:70).

Sobre o conjunto de textos, comenta o próprio autor no prólogo do segundo ato de **S.O.S.**:

“No ano de 1927, em Madrid, comecei a escrever uma peça de teatro na qual a palavra “unidade” fosse o grande motivo. Como porém não era um ensaio o que me propunha especular com essa palavra que reunisse a todos em legítima humanidade, mas sim um espetáculo de teatro onde comunicasse imediatamente com os públicos, depressa a palavra “unidade” foi completada pelas de “tragédia da unidade”.....era materialmente impossível...conduzir o assunto reunindo-o em uma única obra. Explico: verdadeiramente eram dois os protagonistas, a coletividade e o indivíduo....Em vista disso o meu trabalho separava-se em obras distintas, vivendo por si cada uma delas, embora respirando ambas a mesma atmosfera...Numa tratei do indivíduo separadamente da coletividade...o indivíduo encarando individualmente o seu problema pessoal....Na outra, a coletividade sofre o inevitável atrito de cada um dos seus indivíduos...A primeira destas obras recebeu o título de **Deseja-se mulher**; a segunda é **S.O.S.**....Se houvesse público capaz de aguardar curioso o que o artista se meteu a decifrar, estas duas peças deviam ser-lhe apresentadas em duas noites consecutivas...”

Como se observa não há referência a **Protagonistas**. No entanto, como será demonstrado no decorrer desse estudo, são evidentes as proximidades temáticas da peça com os dois textos acima mencionados.

<sup>24</sup> A afirmação da óbvia existência dessa “trilogia, é uma contribuição desse estudo para a compreensão da obra teatral de Almada. Estranhamente, nem o poeta, nem qualquer comentarista em Portugal, fala sobre o assunto.

<sup>25</sup> Certamente Almada se refere a elementos plásticos e não-verbais, considerados por ele – e pelas vanguardas - fundamentais da linguagem teatral.

### 3.1.3.1 Deseja-se Mulher

Escrita em 1928 e dedicada a Sarah Affonso, sua futura mulher, **Deseja-se mulher** é, consensualmente, a mais sofisticada e mais bem realizada peça de Almada. Trata-se de um completo laboratório de idéias teatrais vanguardistas que, como afirma o próprio artista, “não representam coisa alguma, bastam-se a si mesmos”. (1993:71). Em decorrência, inexistem no texto qualquer tipo de trama ou de ação no sentido tradicional; pelo contrário, os elementos narrativos – manipulados com absoluta liberdade pelo dramaturgo – articulam tão somente um conjunto de variações multifacetadas em torno de um tema recorrente: a impossibilidade da plenitude amorosa. Para Almada: “Nesta... não se passa nenhuma intriga. Deste modo fica mais evidente que toda a ação está constantemente negada”. (1999:74).

Em três atos, com sete quadros, estruturados com extraordinária inventividade plástica, o poeta potencializa ao limite seu projeto teatral renovador. Objetivo radical ao qual já antecipara sua adesão desde o **Manifesto anti-Dantas**, onde desanca as “pinoquices de Vasco Mendonça Alves (“passadas no tempo da avózinha!”) e as infelicidades do Ramada Curto que o desiludem tanto quanto “os atores de todos teatros!”.

O que o poeta propõe em seu texto mais famoso é, portanto, uma sucessão de “conflitos sem história”, com personagens sem nome ou individualidade concreta, que surgem, desaparecem, reaparecem, mudam de nome, voltam a reaparecer, envolvidos quadro a quadro em situações aparentemente desconexas e surreais: Freguês-Vampa; Ele-Ela; Sereia-Marinheiro. Tudo articulado em um jogo circular que, afinal, explicita a “tragédia da unidade” que tanto o mobiliza: o  $1 + 1 = 1$  que paira sobre todos os eventos narrados.

O primeiro ato tem três quadros. Tudo começa em um clube noturno – “boîte de nuit” – onde um grupo de “girls” o mais despidas possível” apresenta número de variedades dançando entre as mesas, segundo a rubrica. A estrela da companhia é A vampa. Quem apresenta a personagem é O Criado, funcionário da boate:

“A vampa. Chamam-lhe A vampa. É a mascote de nós todos. Tem cá feito uma falta. É a primeira vez que aparece depois da operação. Fizeram-lhe uma operação. Correu tudo muito bem. Deixou de ser mulher. Dizem que deixou de ser mulher. Tiraram-lhe tudo, tudo, tudo. Vazia como uma casca d’ostra”.

Em seguida, A vampa – sobre uma cadeira - fala para delírio de seu público:

“Eh gajada! Obrigado. Obrigado por tudo. Ainda não foi desta. Tiraram-me todos os parafusos a mais. Vamos lá ver como se agüenta a caranguejola. Recomeço o serviço. Aqui me têm. Estou mais levezinha. Sem contrapesos(...)

Ao descer da cadeira é agarrada pelo Freguês. Começa, então, um diálogo com um desfecho surpreendente:

Vampa – Nunca te vi.  
 Freguês – Nem eu.  
 Vampa – Sabias que eu existia?  
 Freguês – Não.  
 Vampa – E agarraste-me logo d’entrada?  
 Freguês – Logo.  
 .....  
 Vampa – Queres que eu fique contigo?  
 Freguês – Quero, quero.  
 .....  
 Vampa – Sou tua.  
 Freguês – És minha.

A ação do segundo quadro se desloca para “uma casita isolada no campo”. No cenário uma mesa e duas cadeiras. A já conhecida Ela/Vampa acaba de escrever na parede em grandes números  $1 + 1 = 1$ . Toca um despertador.

Uma voz de dentro de casa – Não dormiste?  
 Ela (A Vampa) – Não.  
 Voz (Ele) – Que tens?  
 Ela – Nada.  
 Voz – Diz lá: aconteceu alguma coisa?

Ela – Nada. O que há mais neste mundo: nada (silencio prolongado) Um mais um igual a um”.....

Voz – Está errado. Um e um são dois.

Ela – Também me parece errado. ( Silêncio) Eras tu que dizias a sonhar alto.

Voz – O que?

Ela - “Um mais um igual a um”

No final da cena - com Ele (O Freguês do primeiro quadro) ausente – Ela/A Vampa, que abandonara a vida de dançarina, recebe a visita inesperada de uma antiga colega que descobrira seu esconderijo e que tenta convencê-la a voltar para um pretendente rico. A Vampa resiste:

A mulher – ....Que queres que eu lhe diga?

A vampa – Diz a todos que a Vampa morreu. Para sempre.

A mulher – Também tu? Enamorada!? Pobre Vampa, o que fizeram de ti. Juro-te que esta não esperava eu. A vampa! A mascote de nós todas. A que ia adiante de todas. Lembra-te de ti, Vampa! Ele não vê senão a ti. Ele não sabe onde gastar o que ganha..Não tenhas dúvidas...Não percas esta ocasião. Não sejas doida....

No último quadro, o cenário é a mesma casa da cena anterior. Só que a árvore, que estava ao lado da casa, mudou de lugar. Diz a rubrica: “Nasceu uma árvore no meio da edificação. Ela está em cena, entretida, Ele entra. O tom do diálogo é de desencontro e desalento. O tão sonhado  $1 + 1 = 1$ , que no quadro anterior parecia firme, se desvaneceu. As personagens agem como desconhecidos. A casa em que viviam vira “ruínas do que não se fez”.

Ela – Para onde é que o senhor deseja ir?

Ele –Para sítio nenhum. Vou de passeio. Ao acaso. Gosto de saber os nomes por onde ando.....

Ela – Isto esteve para ser um sítio com um nome. O senhor viu aqui uma casa. Chama a isto uma casa?

Ele – Os restos de uma casa.

Ela – Nem isso. Também não. Não chegou a ser uma casa. Ficou a meio.

Ele – Não passou das paredes.....

Ela – Ruínas do não se fez.....

Na continuação, Almada utiliza uma técnica anti-ilusionista que desloca o texto para um lugar metalingüístico. As personagens narram seu encontro com as falas em ordem invertida: Ela passa a dizer o texto dele e vice-versa.

Ele – Uma mulher e um homem encontram-se pela primeira vez. O homem pergunta-lhe o nome do sítio onde estão. Ela responde-lhe: em sítio nenhum.

Ela – “É a primeira vez que estou em sítio nenhum”

Ele – “P’ra onde é o sítio que o senhor deseja ir?”

Ela – “P’ra sítio nenhum. Vou de passeio. Ao acaso. Gosto de saber os nomes por onde ando”.

Depois, passam a relatar, em tom retrospectivo, a própria cena que acabam de vivenciar:

Ele – E o homem viu uma bela árvore e uma casa que ficou por fazer.

Ela – O homem não via. Foi a mulher que o fez ver. Há sempre outros olhos que chegam primeiro às coisas que os nossos...

Ele – Uma mulher sentada a cozer...

Ela – Veio um homem a assobiar.....

O clima final é de mútua sedução. A minuciosa rubrica indica uma “mímica magistral”. Com a presença referencial das personagens substituída pela simulação, o  $1 + 1 = 1$  parece, mais uma vez, possível. No segundo ato, a narrativa volta a assumir um tom catastrófico. A “unidade” que, apesar de alguns percalços, parecia possível, volta a se mostrar inatingível. São dois quadros, o primeiro começa com um ensaio de desfile de modelos, sob a batuta de A personagem (Ele/O freguês) que age como um regente de orquestra. O espaço se confunde com o do próprio teatro, a forma é a do ensaio teatral, a disposição cênica imita a sala de espetáculo (público, personagens, palco, encenador) e se ouvem “as três pancadas de Molière”.

A ação se repete algumas vezes, com pequenas variações, estabelecendo uma circularidade que funciona como elemento de esclarecimento a respeito das relações entre as personagens. Tal repetição tem, na estratégia do texto, o objetivo de produzir uma maior legibilidade dos acontecimentos, tanto para as personagens, como para o espectador. Não chega a existir, todavia, a configuração clássica do “teatro dentro do teatro”, situação em que o jogo dramático no segundo nível goza de autonomia espaço-temporal. O que se observa é uma forma periférica de meta-teatralidade que assume características de paródia. O processo ocorre apenas como recurso discursivo, no sentido de comentar, em perspectiva, acontecimentos já ocorridos.

De volta ao desfile: após os ensaios, entra uma cliente e senta-se para ser atendida. A personagem bate as pancadas de Molière. Surge, então, A mulher vestida de noiva – novo nome de A vampa - com um imponente vestido de gala e avança até o fim do estrado. De repente, vira-se para a cliente e proclama:

“Um mais um igual a um”

Ato contínuo, a cliente desmaia. A Personagem, surpresa, repete alternadamente: “Um copo d’água!: O que a menina disse? Um copo d’água. O que a menina disse? Um copo d’água!. A mulher vestida de noiva – na realidade A vampa - desesperada, começa a rasgar seu vestido. A Personagem está indignado e o desentendimento é agressivo.

Personagem – A menina está bêbada ou é doida?

Vampa – Bêbada? (Começa a rasgar o vestido de noiva) Doida?! (Fica quase completamente nua e espezinha os restos do vestido no chão) - Oiça lá! Porque saiu da sua terra? Por alguma coisa foi. Também lá não se fazem as coisas como você quer? Estrangeiro! (Rasga os restos do vestido)

Personagem – Selvagem!

Vampa – Estrangeiro! (Avançam uma para a outra)

Personagem – Selvagem!

Vampa – Estrangeiro!

O quadro termina com uma grande algazarra. O tom da cena é de comédia rasgada. A mulher, enfurecida, cospe no chão em direção ao Personagem que lhe devolve a gentileza. Ao mesmo tempo ambos procuram, cada um de um lado do palco, a porta de saída com A mulher gritando: “Por onde é que se sai deste inferno? No mesmo tom O personagem, brandindo sua varinha de maestro, pede: “Polícia!, polícia! Autoridade, autoridade! Justiça, justiça!.

No último ato, a cena é transportada para um “país estrangeiro”. No início, O protagonista pede informações a O sinaleiro. O que se segue é uma minuciosa pantomima com a qual O sinaleiro responde à indagação. Logo após, adentra O anjo da guarda - com sua única intervenção na peça - e se dirige ao rapaz:

Anjo da guarda – Triste idéia: sair da sua terra p’ra sítio nenhum no estrangeiro! Quanto mais longe mais perto ficas do que queres fugir..... Já li umas dez vezes a tua vida. Não te sirvo para nada. Não sou enfermeiro, nem sentimental. Digo-te agora o que ando por dizer-te desde a tua maioridade: adeus! Governa-te sozinho.

Após a admoestação, O anjo finge se afastar e O protagonista permanece impassível. O anjo então volta, beija a cabeça do amigo e sai chorando convulsivamente. Reaparece O sinaleiro que faz um sinal de passagem. Atravessam a cena, em sentido contrário, dois grupos que lêem livros. Quando acabam de passar, O protagonista está atrás de uma pequena mesa. Na frente um cartaz:  $1 + 1 = 1$ .

De repente, surgem alguns curiosos aos quais o rapaz passa a se dirigir, em tom de discurso: “como ia dizendo.....O único problema desse mundo é caso pessoal de cada um de nós.....

1º curioso – O que ele vende?

2º curioso – Não vês que não há nada aqui p’ra vender?

1º curioso – Então p’ra que é?

2º curioso – É p’ra dizer as verdades!

Nesse momento, O protagonista percebe A vampa que caminha, sonâmbula, vestida como dançarina de boate, nos braços abertos um vestido de noiva. Em seguida, O Protagonista despe-se rapidamente de sua capa de gabardina

e com ela faz uma espécie de biombo para proteger A vampa dos curiosos. Dirige-se a A vampa:

“Tu sonhas alto. Quando dormes dizes coisas que nunca me disseste cara a cara. Dizes sempre a mesma coisa. Tu consististe que eu te quisesse. E eu quis. Para sempre.....”.(sai)

Após a despedida, o rapaz, como se nada tivesse ocorrido, volta ao seu discurso aos curiosos:

“Pois bem, minhas senhoras e meus senhores, a humanidade não é unidade senão com cada vocação: um igual a um mais um. Unidade igual a humanidade mais cada vocação....Minhas senhoras e meus senhores, é humanidade que pedem. Pois aí a têm: o deserto inundado de arranha-céus e as ruas transbordando de gente fugida de sítio nenhum. Não é gente que cresceu e se multiplicou. São contas multiplicadas e das quais sobra gente. A maior catástrofe da história: mataram o homem!

Frenéticos aplausos e “os curiosos” entoam uma ladainha: Um e um, um; Um mais um igual a um; Um e um, um; Um mais um igual a um....

A expressão utilizada pelo Protagonista, “minhas senhoras, meus senhores” – entre os curiosos só haviam homens - tornam ainda mais ambíguos os destinatários da mensagem. Trata-se, na realidade, de um aparte autoral que atua em registro distanciado e exterior ao jogo dramático enunciado.

Para resolver **Deseja-se mulher**, o poeta traz de volta as personagens Ele e Ela que, após acalorada altercação, rompem dolorosamente e saem de cena, para sempre. Surgem então duas novas figuras: O marinheiro e A sereia. Diz a rubrica:

(..) aparece navegando um barco que para no meio do mar. O barco chama-se à proa  $1 + 1 = 1$ . Traz um marinheiro. Bigodes retorcidos, grossas suíças, cabelo negro encaracolado.....O marinheiro deita ao fundo mar uma ancora de prata reluzente enroscada pela palavra Esperança...Lança uma rede pela borda e espera sentado. Levanta-se e iça a rede. Vem nela uma sereia, cabelos de oiro comprido, “soutien” para os grandes seios, corpo de escamas verde-escuro....(...)

A peça termina com mais uma pantomima: O marinheiro se engalfinha com A sereia dentro de uma grande rede de pesca. Ao cabo de renhida luta consegue dominá-la. Algum tempo depois, do fundo do barco, sobem O marinheiro e A sereia trazendo no colo um “serzinho” humano com duas caudas

de peixe. Entra correndo um fotógrafo e uma máquina com tripé. Levanto alto o braço e dispara o relâmpago de magnésia. Finalmente, a tão sonhada unidade, o  $1 + 1 = 1$  se realiza.

Como se observa, Almada utiliza uma estratégia diferenciada em relação ao tema central da peça em cada um dos três atos. No final do primeiro, apesar de alguns desencontros, o  $1 + 1 = 1$  está prestes a se realizar. No segundo, em meio a terríveis desentendimentos e cenas agressivas, a unidade se torna uma quimera. Finalmente no terceiro, a união se realiza de maneira plena e total, frutificando, inclusive, com o nascimento de um “serzinho”, produto da relação entre O marinheiro e A sereia, que poderiam ser chamados perfeitamente de Freguês/Vampa; Ele e Ela; Personagem/Mulher Vestida de Noiva. Um surpreendente final feliz surrealista.

### 3.1.3.2 S.O.S.

Da continuação da trilogia, **S.O.S.** publicada na revista Sudoeste em 1935, pelo próprio Almada, resta apenas o segundo ato. Até prova em contrário, o primeiro - que transcorre na sede do grande jornal O Estado, diário nacional – se extraviou. Trata-se de uma incursão premonitória sobre a vida política portuguesa na Primeira República, em que o jornal metaforiza um país imaginário, afinal nem tão imaginário assim, onde se sucedem lutas políticas e revoluções.

No texto, um jovem casal, apenas chamado de O protagonista e A noiva, procura uma entidade denominada “coletividade. No final da narrativa, uma personagem chamado “O árbitro”, se dirige diretamente ao público para promover uma “moralidade” ao estilo medieval onde proclama, por fim, sua total descrença em relação às “verdades absolutas que todos imaginam possuir”.

**S.O.S.**<sup>26</sup> foi, conforme declarações do próprio Almada, lida “de propósito” na Associação Acadêmica de Coimbra, em junho de 1932, após a apresentação da célebre conferência **Direção única** exatamente onde o poeta tematiza a questão da dialética individualidade/coletividade, por muitos entendida como uma declaração de adesão ao Estado Novo português. A conferência fora pronunciada

---

<sup>26</sup>Almada só produz duas peças com temática política, o próprio **S.O.S.** e o já comentado **Portugal**

anteriormente em Lisboa, no Teatro Nacional, seguida pela leitura não 2º ato, mas do final do 3º ato de **S.O.S.** que permanece inédito. Almada jamais comentou a razão da mudança.

No início, a cena se passa na sala de espera de um grande jornal. De acordo com a meticulosa e típica rubrica almadiana: “Para dar melhor a impressão de sua pequenez, a sala ocupará apenas um lado do palco”. Um cartaz na parede: O Estado, diário nacional. A sala está literalmente cheia de fumo de tabaco. As cadeiras estão ocupadas por distintas personagens “das mais variadas educações” e todas esperam com paciência que lhes chegue a vez de serem atendidas.

De vez em quando se abre a porta e aparece um continuo fardado, procurando algum dos presentes. Um homem de meia-idade, muito magro, pálido e nervoso, passeia de lado para outro e fala freqüentemente sozinho. Um relógio de parede badala as horas que os presentes acompanham com suspiros de impaciência e resignação. A atmosfera é tensa. O continuo se dirige ao Senhor que lhe entrega uma carta:

O continuo - Não está!

O senhor ( de cabeça perdida) – Não está?!

O continuo – Não senhor, não está.

O senhor – Está, sim senhor!

O continuo – Que quer o senhor que eu lhe faça? .

O senhor ( recolhendo bruscamente a carta) – Está bem, Faça o favor de lhe dizer da minha parte....muito obrigado!(sai esforçando dignidade)

Outro senhor (ao contínuo) – Então já? (cada vez mais amável) Já consegui falar com ele?

O contínuo – tenha paciência, tenha paciência! O senhor não é mais que os outros. Já chegará sua vez(fecha a porta)

O senhor – Eu espero, eu espero... A única coisa que eu sei fazer: esperar.

Tal dialogo é presenciado pelo O Protagonista e por sua Noiva (personagens saídos de **Deseja-se mulher**), sentados em cadeiras próximas do público:

O protagonista (para A Noiva) – Está é a porta de entrada para a vida

A noiva – Mas a vida será melhor do que isto

O protagonista – Será melhor se nós a fizermos melhor

A noiva - Mas nós a faremos, não é verdade? Como tu dizes: Nós somos bastante poetas para saber vencer a vida”. Escuta! A mim mesmo o pergunto: que forças são estas minhas desde que eu ando a teu lado?

O protagonista – São as forças superiores a cada um de nós, as próprias forças da vida onde nasce a poesia.

O quadro III transcorre na sala do diretor do jornal que finalmente recebe O protagonista e A noiva. Ao subir o pano, o diretor assina inúmeras folhas de papel. Uma jovem datilógrafa trabalha maquinalmente. Antes de sentar-se, o jovem entrega uma carta ao diretor.

O tom do diálogo entre os dois é inquisitorial:

O diretor (ao jovem) - Que religião tem o senhor?

O protagonista – Religião...na verdade não tenho nenhuma.

O diretor –É ateu?...

O protagonista – Não, não senhor. Os meus pais eram católicos...

O diretor – Qual a sua política?

O protagonista – Ah, disso sim, que não tenho nenhuma.

O diretor – Espera um momento....E seus pais?

O protagonista – Também não tinham nenhuma

O diretor - ( para a datilógrafa) Então pode por: nenhuma.....

O protagonista – O que desejo fazer constar como minha resposta é simplesmente isso: que não pertenço a nenhuma das facções da política, nem das direitas nem das esquerdas.

As perguntas se sucedem: é ambicioso? que deseja ser no futuro? alguma queixa da vida? o senhor é poeta?. Pressionado, o rapaz desabafa: “no entanto, não posso deixar de dizer que hoje em dia tornou-se perigoso existir”.

A peça anda em círculos – como quase sempre no teatro almadiano - até que um pouco antes do fim adentra O novo diretor que recomeça o mesmo interrogatório já respondido pelo Protagonista: Que religião o senhor tem? Qual a sua política? O senhor é hebreu, maçônico ou jesuíta? Nesse momento começa a se ouvir o som estridente de uma sirene elétrica que faz com que todos os que estão em cena, menos O protagonista e A noiva, ponham apressadamente máscaras contra gases asfíxiantes.

Ato contínuo, no primeiro plano, levantam-se tábuas do chão em todo o comprimento do palco, formando uma espécie de trincheira subterrânea da qual emergem várias personagens armadas com espingardas portando também máscaras antigas e capacetes de ferro. Nos braços das personagens laços de cor diferente. Os da trincheira apontam suas armas para os que estão no fundo e estes não tem outro remédio senão desistirem. A bandeira dos derrotados é substituída pela dos vencedores e destruída. No lugar de O diretor agora está uma nova personagem, “ O outro diretor”.

Para resolver tudo, Almada introduz O árbitro – que realiza uma das típicas intervenções distanciadas e autorais do autor - que vestido como um juiz de futebol avança em direção à platéia. O humor é corrosivo:

“Respeitável publico. Este quadro ainda não acabou. Fui eu quem mandou parar. Porque esta cena nunca mais tem fim.. Podíamos estar aqui a vida inteira e a única coisa que mudava era a cor daquela bandeira...Na impossibilidade manifesta de se poder terminar esta cena para seguirmos com o resto da obra, é de justiça dar ao publico as mais completas satisfações. Este grupos diferentes e com as suas cores próprias estão empatados..... Já é um empate crônico E acabou por ser um circulo vicioso. Para o cúmulo de nossa desgraça, o Diretor morreu. Mas a verdade é que foi assassinado. Que morra um diretor é a coisa mais natural do mundo...Mas que o matem..Oh Deus do Céu!. Por isso proponho que de hoje em diante seja dirigida a coletividade de dentro de um “tank” blindado, já que a autoridade não tem autoridade”.

Após o discurso, O árbitro retorna ao centro do palco, se coloca ao lado de O protagonista – que está em companhia de sua Noiva - e informa que ele é a única personagem verdadeira de toda a peça. Em seguida, posta-se entre os dois e levanta seus braços, como se fossem campeões de boxe. O casal é ovacionado pela platéia. O árbitro se aproxima, então, da boca de cena para o encerramento da peça. O tom é de fina ironia:

“Encontrar a verdade é um caso de todos os dias. Na minha longa carreira de árbitro, rara é a pessoa que eu conheça e que não tenha ainda encontrado a verdade. Mas o que até hoje eu nunca vi foi que a verdade tivesse sido encontrada por muitas pessoas ao mesmo tempo....A verdade é para todos ou para nenhum. Portanto, se alguém de V.Exas. encontrar a verdade, dou-lhe o conselho que a deixe quietinha onde vir. Não lhe toque. É o melhor que pode fazer. Porque se a leva para casa e deseja ficar com ela para si...(..)

Nesse momento, abaixa a voz – para não ser ouvido pelo Protagonista e pela Noiva – e fala, enigmaticamente, só para o público:

(...) pode estar seguro de ter conseguido o caminho mais curto para o suicídio ou para o manicômio, ou para a glória....sim ia-me esquecendo: para a glória! Para a glória também. Ou para o suicídio, ou para o manicômio ou para a glória”.

Sem dúvida **S.O.S** é - sem trocadilho - um pedido de socorro. Com seu clima metafórico e sombrio, o texto é absolutamente profético em relação aos rumos da sociedade portuguesa nos quarenta anos subsequentes. A atmosfera é de asfixia e de impotência.

Interessante que, ao relatar a leitura de **S.O.S.**, em Coimbra na mesma noite da conferência **Direção única**, diz Almada que o auditório estava lotado de estudantes divididos em dois blocos acalorados – como na própria peça - e politicamente opostos. A final da leitura, ambos, narra Almada, ” me tributaram os aplausos que considero os melhores de minha vida pública de artista e de português”. (1997:538)

### 3.1.3.3 Protagonistas

Na terceira parte da trilogia - publicada em espanhol <sup>(27)</sup> - El protagonista – evidente alter ego de Almada - surge em cena vestindo “jersey arlequinado” e está construindo uma casa. Sem saber como terminá-la, consulta um livro e promove uma espécie de solilóquio a respeito da obsessão do poeta:  $1 + 1 = 1$ :

“Uno mas uno igual a uno”....El hombre y la mujer nacieron para vivir en compañía. La atracción de sus seres opuestos los hace juntarse. El hombre recibe la inspiración de la mujer, su única inspiradora.... Uno mas uno igual a uno. El hombre y la mujer no suman dos como los números, sino que forman una sola individualidad que es la única vital. No vale más uno que outro (..).

<sup>27</sup> Todas as peças da trilogia foram escritas em espanhol. No volume das obras completas da editora Aguillar apenas **Protagonistas** está em espanhol.

Na seqüência, El disco de gamófono – que Almada define como uma personagem - toca “uma música de jazz al mismo tiempo que aparecen danzando seis “girls” numeradas y lo menos vestida posible. Al terminar la música quedan militarmente em fila”. A partir daí El protagonista e La 6ª girl iniciam um diálogo com tintas surrealistas sobre o desejo, o amor, o orgulho, o homem, até que El protagonista, em impulso irresistível, atraca-se com La 6ª girl a quem chama de Mitú ( ingênua brincadeira almadiana Mi –Eu/ Tu-Você) e se “abrazan y se besan em la más franca intimidad de dos amantes”. Neste momento aparece La novia com passos solenes e vestida à caráter que dirige-se a El Protagonista:

La novia – Nuestra querida casita!

El protagonista – Si, mi vida. Es nuestra querida casita!

A primeira cena acaba com um diálogo, em tom lírico e francamente doméstico, sobre a estrutura da casa, onde fica a garagem, o quarto das crianças, de onde vem o sol e outros temas que tais. Antes de se retirar La novia proclama embevecida:

La novia – Tenemos el sol todo el dia!

El protagonista – Todo el dia! Para siempre!

La novia - (antes de desaparecer)- Para siempre! Son las palabras que más me gusta oírte!

Na cena II, são introduzidas as personagens El hombre, Um soldado, El público, La visita, 1º amigo, 2º amigo e a participação dos espectadores. Os temas são rigorosamente os de sempre: a busca do amor total e da felicidade consubstanciada na necessidade de “unidade absoluta” dos amantes, mesmo em um mundo permeado pelo embate cruel entre as razões do indivíduo e o senso do dever coletivo.

Almada encerra a peça uma declaração de princípios – espécie de tese moralista auto-explicativa - de El protagonista que afirma, logo após o 2º Amigo proclamar: “Felices los que pueden cumplir su deber com alegria”:

“ Si el deber que tenemos para con nosotros mismos fuera tan fácil como lo que tenemos para con la sociedad! Llegué a um momento de mi vida em que mi imaginación, mi deseo, mi deber es todo uma sola cosa, única, insustituible. Ésto se hace o no se hace. Tomé la vida em sério. He visto com toda sua crudeza el único camino que el destino trazó para cada uno. Es bueno y maravilloso pero tiene de terrible ésto de ser el único”.

Como facilmente perceptível, é estranho que nem Almada, nem os principais comentadores de sua obra, jamais tenham relacionado **Protagonistas** com a tragédia da unidade, no contexto de uma trilogia. De um ponto-de-vista estritamente temático, afinal o fundamento para a existência das trilogias desde a Grécia, **Protagonistas** tem muito mais proximidades com **Deseja-se mulher** do que, propriamente, **S.O.S.** considerada por Almada com uma espécie de continuação da primeira.

Sintetizando essas observações sobre a dramaturgia mais relevante de Almada, cabe enfatizar a especial sintonia dos textos com o projeto épico de Bertolt Brecht. Seja em função da inexistência de tramas lineares condutoras das ações (ausentes nas vanguardas em geral); seja em relação ao caráter supra-individual das personagens e dos temas (herança do expressionismo); seja na livre exploração da descontinuidade espaço-temporal (também típica das vanguardas); seja na utilização de recursos distanciados na relação entre o palco e a platéia; seja no adequado uso coral de canções e toadas do repertório popular como elementos integrantes da narrativa, também muito próprio da narrativa do dramaturgo alemão.

Para a realização dessa estratégia épica contribui ainda a utilização recorrente da fórmula  $1+1=1$ , que paira sobre os eventos narrados em todos os textos da trilogia, evidenciando uma deliberada intervenção autoral. Nesse sentido, cabe ainda reafirmar que importantes elementos discursivos utilizados no decorrer das peças derivam, simplesmente, da vontade unilateral do autor e não do jogo dialogal entre as personagens. Em todas elas, são inúmeras as passagens nas quais personagens, fora do contexto dialogal, se aventuram por longas tiradas expositivas. Essa opção remete para um nível meta-textual e de reflexão, naturalmente facilitado pela rarefeita estrutura dramática das narrativas.

### 3.2 O Público em Cena

O canto do cisne da experiência espanhola de Almada, **O público em cena**, escrito em 1932, antes de um longo jejum de dezoito anos – só em 1949 publica **Aquela noite (O meio do tempo)** e **O mito de psique** - com pouco mais de dez páginas e inspiração pirandelliana<sup>28</sup>, é um exercício que trata de dois temas muito caros ao dramaturgo português: a “decadência” do teatro e o elogio do autor.

De início, o texto propõe uma curiosa inversão. Os autores ficam na platéia e O Público, no palco, junto com Os Atores. A primeira intervenção é da personagem Mulher:

(...) Minhas senhoras e meus senhores...Hoje o público subirá aqui à cena, e vós, senhores autores dramáticos, ocupareis hoje os vários lugares do público....Vós, autores dramáticos, andais tão estreitamente ocupados nessa vossa altíssima missão de imaginar assuntos que entretenham o público durante o preço de cada entrada, que, por vezes, alheais-vos( o que é natural), involuntariamente já se vê, de realidades que afinal só são visíveis através da bilheteria....

A cena prossegue com uma afirmação que também poderia ser perfeitamente assinada por Antonin Artaud: “desgraçadamente, não é novidade para ninguém, o teatro está em decadência. O público abandona cada vez mais o teatro e prefere outros espetáculos. Temos feito por nossa parte todo o possível para trazer de novo o público para o teatro. Mandamos limpar a casa toda de alto a baixo....(..).

Na continuação, uma mesa-redonda entre A mulher, O público, A diretora e os atores – A atriz mais Jovem, o 1º ator, etc. O assunto é recorrente: Por que o público vai ao teatro? O que o público deseja?

Um pouco antes do final, O público revela:

“.Saber divertir o público é a missão de todo o espetáculo. Mas quem sabe divertir não é aquele que faz parte do espetáculo, mas sim aquele que o imaginou. Entende-me?

---

<sup>28</sup> **O público em cena** está datada de 1932 – ano seguinte ao da visita de Pirandello a Portugal, como convidado de honra do Congresso Internacional de Crítica, grande operação de propaganda do Estado Novo montada por Antônio Ferro. Na ocasião, assiste estréia mundial de sua peça de um ato **Sogno**, com Amélia Rey-Colaço e Samwell Dinis.

A Diretora responde:

“Sim, perfeitamente.”

O Público retruca, com agressividade:

“Não entende tal. É muito mais simples do que a senhora julga: eu, o público, vou a um espetáculo, os actores divertem-me, mas o que sabe distrair-me é o que os actores dizem ou fazem, ou seja, o autor que eles actores, representam; a imaginação do autor que os actores tornam presentes.

Em sua intervenção final, O Público promove mais uma exaltada defesa do autor:

“Sem autores não há arte. Com bons edifícios, boas companhias teatrais, mas sem autores, não há Arte, só são possíveis exhibições. Eu público não me faço ilusões a este respeito sobre a minha pessoa. Eu sei que a minha vida, o melhor da minha vida, está nas mãos dos autores .Eu serei alguém se os autores o souberem dizer por mim....deixem os autores levar intacta até o público a sua imaginação de autores!....A imaginação dos autores é o único segredo do mundo que faz nascer, correr e sem perigo de secar a fonte de oiro!

### 3.3 O Dono do Palco

Inegavelmente a dramaturgia de Almada constitui um inventivo conjunto onde estão impressas as marcas de um projeto artístico mais amplo, radical e alternativo. Para realizá-lo, se vale de uma autonomia formal nunca antes reivindicada no contexto português. Lopes, por exemplo, ao comentar **Deseja-se mulher**, recorre a expressões que deixam antever seu desconcerto: inventividade cênica e frouxidão de nexos lógicos entre alguns quadros que mal esboçam uma coerência extensiva a toda a peça. “ eles são inquestionavelmente poéticos (...) mas muda-se de poema dramático quase cada vez que se muda de quadro cênico”. (apud Rebello, 2003:170).

Ainda para Rebello, a expressividade e o “não-formalismo” desta movimentação acabam por radicalizar a preferência almadiana pela “performance” em detrimento da representação:

”O enorme cuidado das rubricas na definição exata da dinâmica no palco propicia momentos em que a própria comunicação verbal se apaga e, em seu lugar, explora-se o transporte imaginoso da expressão corporal e mímica, de inspiração verdadeiramente oriental, muito diversa da orientação naturalista e socializante dos hábitos europeus da encenação oitocentista. (,2003: 172 ).

Exemplo quase solitário da estética vanguardista na dramaturgia portuguesa (ao lado de **Os gladiadores**, de Alfredo Cortez e dos exercícios de Branquinho da Fonseca), os textos articulam, pois, uma síntese programática entre as provocações e o “non-sense” futuristas, a estilização expressionista, o jogo de espelhos pirandelliano, o distanciamento épico de Brecht, o surrealismo e a “crueldade” artaudiana. Tudo isso metabolizado e misturado pelo poeta às suas recorrentes e obsessivas preocupações com as relações entre os indivíduos e entre eles e a coletividade. Como diz o próprio Almada:

“Numa tratei do indivíduo separadamente da coletividade, isto é a pessoa humana colocada exatamente diante do seu próprio caso pessoal, o indivíduo encarando individualmente o seu problema pessoal da Ordem; A coletividade sofre o inevitável atrito de cada um dos seus indivíduos, até que, por desespero geral ou necessidade fatal, todos se submetem ao comum imediato e acabando esse movimento coletivo, imperioso e tirânico, por estabelecer o novo ritmo da sociedade e seu indivíduos..(1997: 789 )

Importa, portanto, considerar que, ao proclamar, de maneira enfática, em seus textos teóricos que “quem manda no teatro é o texto do autor”, na verdade o poeta toma precauções contra a ação de um eventual encenador que pretenda ocupar o lugar que, a seu juízo, lhe cabe por definição:

“Uma vez posto o autor de teatro na sua legítima casa, o teatro; uma vez que tenham fala as próprias obras do autor de teatro desde o seu legítimo lugar público, o teatro; desde que o “metteur-en-scène” seja o próprio autor, então ficarão melhor demarcadas as fronteiras que separam para sempre o teatro do cinema”.(1997: 789)

Para tanto, abandona – principalmente a partir da “tragédia da unidade” - o campo de um teatro baseado nas eventuais potencialidades cênicas do texto,

para investir na construção de uma espécie de modelo cerimonial capaz de teatralizar-se. Como decorrência, observa-se de maneira clara no conjunto de sua obra uma programática predominância da “semiosis” sobre a “mimesis”. A narrativa basta-se a si mesma jamais pretendendo a “representação” de qualquer coisa. Nesse processo, a palavra não tem qualquer privilégio especial, como já não o tem em Meyerhold:

“Privado de palavra, de vestuário, de lamparinas, de bambolinas, do edifício, o teatro, com o ator e a sua arte de movimentos, os gestos e as interpretações fisionômicas do ator são quem informa o espectador sobre seus pensamentos e impulsos (1986:75).

Certamente a dramaturgia de Almada o é com todos os sentidos. A ação dessa declaração de princípios, evidenciada nos textos comentados nesse capítulo, incorpora de maneira inovadora ao espaço do teatro português as possibilidades expressivas de muitas formas artísticas até então tidas como secundárias ou mesmo marginais: o espírito carnavalesco, o circo, o “cabaret”, o “music-hall”, a “commedia dell’arte”.

Aliás, especialmente em **Pierrot e Arlequim** e na “tragédia da unidade”, não faltam exemplos desta abertura ao carnavalesco, “à grande algazarra com serpentinas”, à dança, à música e ao universo da “comedia dell’arte”. A recuperação destas formas históricas promovida pelo poeta, não se faz em função de qualquer tipo de nostalgia erudita, mas, certamente, em obediência a uma estratégia de aproveitamento de seu potencial formal renovado como novo material significativo.

Em síntese: o investimento do modernista português no terreno da literatura dramática investe contra toda e qualquer forma de dissimulação, seja ela cênica ou textual. Suas complexas narrativas não se articulam num acontecer previsível, na objetiva evolução psicológica das personagens ou num código visual rígido que, entre o espetáculo e o receptor, assegure uma óbvia interpretação dos gestos, do cenário, do figurino, dos movimentos. Claramente seu teatro não oferece qualquer “realidade” ao re-conhecimento sensível do espectador. Pelo contrário, os textos existem, tão somente, como produto de uma ação organizativa singular do autor sobre os materiais básicos de que dispôs:

corpo, palavra, espaço, tempo e história. Rigorosamente como preconizam as vanguardas históricas.

Ao combater com tenacidade a tradição naturalista pelo investimento radical na “espetacularidade”, o artista realiza, no contexto português, um radical enfrentamento crítico em relação ao que denomina “logocentrismo mimético”. Essa reação, em certa medida, se aproxima de uma linha esotérica assumida pela própria “Geração d’Orpheu” como um todo e por outras vanguardas contemporâneas (Dadaísmo, etc.), na Europa e na periferia.

Na realidade, toda a aventura da modernidade teatral, a partir das experiências das vanguardas, pode ser resumida na busca de uma “síntese comunicativa”. Ou, como afirma Jacques Copeau, nos anos 20: só haverá um teatro novo no dia em que o homem da sala disser ao mesmo tempo as mesmas palavras que o homem da cena”. (2003:174). Não foi outra a motivação de Almada Negreiros, poeta, futurista e tudo.