

Almada Negreiros e o Teatro Sensacionista *Reflexões Sobre as Peças “Antes de Começar” e* *“O Público em Cena” de Almada Negreiros*

**Jairo Nogueira Luna*

Resumo

Neste artigo buscamos tecer algumas considerações acerca do teatro sensacionista de Almada Negreiros, com destaque para as peças “Antes de Começar” e “O Público em Cena”. Buscamos demonstrar as características que determinam o Sensacionismo, conquanto conceito literário-artístico desenvolvido por Fernando Pessoa, e o modo como Almada Negreiros se apropria deste conceito e o aplica na construção de suas peças. Demonstramos ainda os aspectos metateatrais das duas peças em questão. Apontamos as relações do teatro sensacionista com o teatro simbolista e destacamos os aspectos de experimentalismo do teatro almadiano que o caracterizaria na condição da modernidade e da vanguarda do início do século XX.

Palavras-chave: *Almada Negreiros - sensacionismo - teoria do teatro - metateatro*

Abstract

This article tries to make some considerations about the sensationalist theater Almada Negreiros, especially the pieces “Antes de Começar” and “O Público em Cena”. We demonstrate the characteristics that determine the sensationalism, although literary-artistic concept developed by Fernando Pessoa, and how Almada Negreiros appropriates this concept and applies it in the construction of its parts. Also demonstrated the metatheatrical aspects of the two pieces in question. We point out the relations of sensationist theater with the symbolist theater and we highlight aspects of experimentalism of almadiano theater that characterize the condition of modernity and avant-garde of the early twentieth century.

keywords: *Almada Negreiros - sensationalism - theatre theory - metatheatrical*

* Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, Professor adjunto da Universidade De Pernambuco (UPE).
E-mail: jairoluna@uol.com.br

Introdução

A escolha dessas duas peças deve-se mais à casualidade de minhas leituras do que propriamente a um projeto de abordagem do teatro almadiano. Pode-se, apesar da casualidade, observar que as peças são de duas fases distintas e subsequentes da obra de Almada. “Antes de Começar” é de 1919, ano em que viaja para Paris, em que escreve também *Histoire du Portugal par coeur*. É o fim da década em que o futurismo esteve a ressoar, fortemente, nos escritos do grupo da geração de Orfeu. Em 1915, quatro anos antes, Almada publicara o Manifesto Anti-Dantas, e boa parte do poema “A Cena do Ódio” em que o autor se autodenominava “Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto”, em 1918 realizara a conferência *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*. Porém a peça “Antes de Começar” só fora publicada em 1956, 37 anos depois de escrita!

Não estamos mais na época da efervescência de Orpheu, estamos em pleno regime ditatorial salazarista e a literatura resiste sob a bandeira do neo-realismo. Alves Redol publicara três anos antes, em 1953, *Vindima de Sangue* e Carlos de Oliveira, *Uma Abelha na Chuva*, assim como Agustina Bessa-Luís com *A Sibila*. No ano seguinte Vergílio Ferreira publica a *Manhã Submersa* e Agustina Bessa-Luís, no ano em que sai a público “Antes de Começar”, publica *Os Incuráveis*. Mas “Antes de Começar” é teatro, e em termos de teatro nessa época temos o Teatro Experimental do Porto, fundado em 1953, dirigido por António Pedro, de onde surgiria com destaque a obra de Bernardo Santareno. Naquele ano de 1956, José Augusto França apresenta *Azazel*, que segundo Luciana Stegnano Picchio “o tema da culpabilidade coletiva de pura marca existencialista, não passa de abstração cerebral, sem aquela universal humanidade que justifica os textos de um Sartre ou de um Camus” (PICCHIO, 1969, p. 341). No ano seguinte, Bernardo Santareno publicaria as peças *A Excomungada* e *O Bailarino*. Deduz-se, logo, que “Antes de Começar” é publicado numa época completamente diversa, não só da época em que fora escrita, como propondo, enquanto texto dramático, abordagens bem diversas às que estavam em voga então. Seria um exemplo de texto acrônico? Apenas útil para compor o panorama da obra de um autor cuja força e esplendor máximos pareciam estar pertencendo mais ao passado e à historiografia literária do que ao momento presente?

Por sua vez, a peça “O Público em Cena” é de 1931, época em que para Almada as distinções entre Futurismo e Sensacionismo já estão bem assentadas. Mas a peça é publicada na edição de suas *Obras Completas* em 1970, póstuma, embora tenha tido tempo de participar do projeto da composição das *Obras Completas* para a Editorial Estampa.

Essas duas peças, portanto, relacionam-se a épocas diferentes não só com referência às épocas em que foram escritas, como também às épocas em que foram publicadas. Daí, abordaremos primeiro as características sensacionistas, que em princípio, parecem estar latentes nos dois textos, depois abriremos um pouco a discussão sobre as características de um teatro sensacionista e a relação dessa visão de teatro com o teatro português, para então passarmos a uma parte final, em que abordaremos esses textos em relação ao teatro que se fazia na época em que foram publicados, de modo a perceber se eles estavam mesmo presos à época em que foram escritos ou se poderiam sinalizar para uma proposta do autor em relação à época em que se decidira por sua publicação.

O Teatro Sensacionista de Almada

“Antes de Começar”

O texto dramático “Antes de Começar” apresenta como personagens dois bonecos de teatro de marionetes, sendo um deles um menino e o outro, uma menina. Estão num palco, por detrás de um pano abaixado, quando começam a conversar e é a primeira vez que se conversam e que descobrem que ambos têm as capacidades de gesticular, falar e movimentar. Duílio Colombini observa que a os dois bonecos representariam os estados de *animus* e *anima*.

“Julgamos lícito encarar os bonecos como valores psíquicos: o Boneco, o animus, e a boneca, a anima, os dois princípios do ser integral. A individualização de ambos os componentes da psique, tratada como o sistema completo do animus e da anima, teria sido o que motivou-o a tratá-los como bonecos, ou seja, corpos, concretiza-

ções de vida própria no conjunto igualmente dual de espírito e matéria no Homem.”(COLOMBINI, 1978, p.119-120)¹

Conclui Colombini (1978) que a peça de Almada-Negreiros, em questão, é “um exemplo notável de Teatro poético e de idéias” (p.122). Sobre as idéias, suponho, Colombini refere-se à metáfora que os bonecos representam enquanto concretizações dos estados de animus e anima. Quanto ao poético, refere-se, creio, ao modo como os dois bonecos buscam entender a realidade à sua volta, bem como entender suas capacidades de sentir e perceber o mundo à sua volta. Tal capacidade só se torna importante para ambos na medida em que descobrem que podem se comunicar, ainda que às escondidas dos seres humanos.

“O BONECO – Tu também te mexes como as pessoas?!”

A BONECA (Muito baixinho) – Chiu!...

O BONECO – Só agora é que dei por isso!

A BONECA (Idem) – Chiu!...

O BONECO – Todas as noites puxo por ti e tu és sempre uma boneca!!!”

(“Antes de Começar”)

A peça “Antes de Começar” inicia-se com uma rubrica acerca do cenário em que o autor explica que “depois de subir o pano, ouve-se um tambor que se vai afastando. Quando já mal se ouve o tambor, o Boneco levanta-se, e vai espreitar ao fundo lá fora”. A marca dos personagens humanos na peça restringe-se a ações externas ao palco, como aqui, no início. No fim, a rubrica final destaca: “Começa-se a ouvir um tambor lá muito ao longe. De repente os Bonecos ficam na posição em que estavam no princípio” a seguir, quando o som do tambor já é bastante próximo, “ouvem-se muitas vozes de crianças” e uma “música com o bombo, os pratos, o cornetim, o tambor e os guizos”. Só então, a peça finaliza com a cortina que se abre e vemos então “nos bancos muitas crianças com as pessoas que os acompanham”.

As personagens principais da peça, os dois bonecos, desenvolvem o ato único em busca da verdade, mas mais do que isso, buscam perceber o mundo a sua volta num jogo de aprendizado dos sentidos.

“A BONECA – Ouve! Eu explico-te: Quando já havia muito tempo que eu não sentia nada em redor de mim, depois de o tambor se ouvir já lá muito ao longe... eu abria assim um bocadinho os olhos sem ninguém perceber... e ficava a perceber tudo...”

(“Antes de Começar”)

Para Fernando Pessoa a teorização sobre a função dos sentidos na produção e na percepção da obra de arte é algo decisivo para a compreensão do moderno fenômeno estético. Daí o Sensacionismo, para Fernando Pessoa, ser uma proposta renovadora da literatura moderna portuguesa. Porém faltou-lhe mais artistas seguidores e menos apóstolos. Talvez, o artista da geração de Orpheu que tenha mais bem compreendido o Sensacionismo e a partir dessa compreensão desenvolvido elementos particulares sensacionistas seja Almada-Negreiros. Se o Sensacionismo em Almada vai, paulatinamente, se desvencilhando do Futurismo marinettiano, vai também, aos poucos, seguindo na direção do que Almada chamará, posteriormente de poética da ingenuidade.

Fernando Pessoa em “O Sensacionismo, Uma Nova Cosmovisão” escreve acerca do primeiro princípio dos três que regem tal estética:

“Cada sensação deveria ser expressa em sua plenitude, isto é, a consciência de cada sensação deveria ser peneirada até o fundo”

(PESSOA, 1986, p.432)

Almada-Negreiros foi um artista que soube traduzir a estética sensacionista para a pintura, o romance e o teatro. Soube, integrar essas diferentes formas de expressão artística num todo marcado por características próprias. Muitas vezes esse conjunto de características foi apenas considerado como marca de um artista eclético-

¹ Duílio Colombini esclarece na página 118 de seu trabalho o sentido que pretende utilizar de animus e anima, buscado em Schelling (Introduction à la Philosophie de la Mythologie, apud Gaston Bachelard, La Poétique de La Reverie, Paris, PUF, 1971). Comenta Colombini: “No que se refere à constituição do homem, para marcar a bipresença, nele, de animus e anima, afirma ser o homem psiquicamente andrógino. Por animus entende ele a disposição anímica ligada ao Logos, tendente ao raciocínio, ao domínio, à força, enquanto anima é a disposição divinatória que predispõe ao sonho, ao repouso, à profundidade do ser”(COLOMBINI, 1978, p.118).

co que não conseguira a distinção da genialidade em nenhuma delas, apesar de que, em geral, considera-se seu romance “Nome de Guerra” a melhor tentativa no gênero da geração de Orpheu. No caso específico do teatro, e em particular da peça “Antes de Começar” podemos encontrar nela os elementos que demonstram uma preocupação com o método sensacionista, notadamente a questão apontada por Fernando Pessoa acerca da busca da “consciência de cada sensação”, não sendo outra coisa o que fazem os dois bonecos que se descobrem partilhando a capacidade de perceber o mundo à sua volta. O diálogo dos dois bonecos vai se desenvolvendo de tal modo que chegamos à “ingenuidade” ou “esperteza saloia”. O conceito de esperteza saloia é um dos principais da teoria artística e poética almadaina:

“Ora o essencial no emocional é o expressar-se. É então quando vem a Arte para servir o seu único fim: o Homem. E se a Arte deixasse perder de vista o seu único fim, era impossível a Poesia. Temos pois que o intelectual está exclusivamente ao serviço do emocional. E é neste serviço feito pelo intelectual ao emocional que nasce a Graça, palavra latina por excelência e que tem tanto de poético como de sagrada.”

(“Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia”)

Em determinado momento do diálogo os bonecos chegam à conclusão de que todo e qualquer conhecimento sobre alguma coisa exterior é, em suma, uma mediação do verdadeiro conhecimento que é aquele que provém do interior, “do coração”, assim, p.ex., a beleza da boneca é resultado de sua interioridade, que por sua vez, é reflexo da beleza da menina que é dona da boneca:

“A BONECA - (...) Se ao menos soubessem como eu fui feita!...Ah! Lembro-me tão bem!...Fui feita com o coração!...se o que sai do coração fosse igual ao que está por dentro... não era uma simples boneca vestida de seda... era outra coisa! Era o próprio coração por dentro! Nunca viste o coração por dentro?”

O BONECO – (Devagar). Vi! É uma boneca vestida de seda!”

(“Antes de Começar”)

A peça “Antes de Começar” é talvez um dos melhores exemplos do questionamento característico da estética sensacionista sobre a função e o sentido das sensações, e é também um exemplo modelar de como Almadá-Negreiros faz a passagem do Sensacionismo de caráter pessoano, voltado para a determinação de aspectos estéticos, para um Sensacionismo almadiano, se assim o pudermos chamar, que estaria mais relacionado ao conceito de “estética da ingenuidade”, em que o que está em primeiro plano não é efetivamente a estética mas a ingenuidade que é capaz de extrair o poético do não-poético:

“O BONECO – Acredita no coração! Ele sabe de cor o que quer!... Não foi necessário ao coração aprender o que queria... A nossa cabeça é que precisa aprender o que quer o coração!...”

(“Antes de Começar”)

“O Público em Cena”

A peça “O Público em Cena” é uma dos textos dramáticos que mexem não só com o conceito de teatro, metateatro, como propõem um questionamento acerca da definição de teatro português. Peça em ato único, tendo por cenário o próprio teatro em que, ocorrendo uma inversão de papéis, o “público” é chamado à condição de protagonista e os atores são colocados sentados no lugar do público a quem devem dirigir perguntas com o fim de que possam enfim descobrir quem é o público do teatro.

O personagem “Público” é um personagem alegórico, e como observa Duílio Colombini através de suas falas carregadas de coloquialismos depreende-se um público que ainda não tem a consciência de sua importância para o desenvolvimento do espetáculo, mas é suficiente sábio para recusar o que não lhe agrada, mesmo desconhecendo o que efetivamente lhe agrada, pois o que lhe importa não é o que, mas seja lá o que for, seja capaz de agradar.

“Possui curiosidade de descortinar o espetáculo do mundo proporcional ao agrado provocado pelas coisas

vistas: quanto mais estas lhe sejam agradáveis, tanto mais aquela cresce. O que vê, portanto, constitui-se em acicate da curiosidade. Daí ter somente consciência de que se diverte ou aborrece.”
(COLOMBINI, 1978, p.88)

Para Luciana Stegnano Picchio (1969), o teatro de Almada traz a marca da ingenuidade, ingenuidade essa que é fruto não de um primitivismo avesso à intelectualismos, mas, antes, fruto de um exercício intelectual. O teatro de Almada seria coerente com sua pintura, destacando-se elementos visuais em detrimento de uma profundidade psicológica em seus personagens.

“Antes de ser poeta e dramaturgo, Almada Negreiros é um artista plástico, e o seu teatro, linear como a sua pintura, foge de todo e qualquer intelectualismo, atingindo uma expressão ingénua e elementar mediante a depuração e reinvenção de cada palavra. ‘Douanier Rousseau da prosa’ na feliz expressão de Vitorino Nemésio, sente o teatro como Arte figurativa que se deve seguir ‘com todos os sentidos’ e cria espetáculos divertidos”
(PICCHIO, 1969, p.319)

Essa “expressão ingénua e elementar” reflete-se no fato de suas peças serem curtas e seus personagens tenderem para o alegórico. São personagens tipificadas ao máximo e frequentemente sem nome: o boneco e a boneca (“Antes de Começar”), ele e ela (“Deseja-se Mulher”), homem e mulher (“Galileu, Leonardo e Eu”), a diretora, o público, a atriz (“O Público em Cena”). Como observa Celina Silva, a voz torna-se o elemento mais importante do drama, restando além dela apenas elementos essenciais de um cenário estilizado ao máximo, bem como raras e curtas rubricas.

“O Público em Cena, escrito no início dos anos 30, manifesta a influência de Pirandello, enquanto que os textos do final dos anos 20 são marcados por Vitrac. A voz torna-se dialogante, prescindindo-se de todas as contextualizações espaço-temporais explícitas no corpo do texto, dando origem a um dizer da ordem do dramático. A voz é acção, acção, presença, representação, isto é, performance.”
(SILVA, 1994, p.129)

Tomado como herdeiro do teatro simbolista o teatro sensacionista da geração de Orpheu parece assumir a postura de negar a dimensão espaço-temporal ao drama. É um teatro que se nega, como já o fizera Fernando Pessoa ao criar a idéia de um teatro estático².

Porém o teatro de Almada é já um outro momento do teatro sensacionista. Em “O Público em Cena”, por exemplo, o assunto é o próprio teatro, metateatro. Atores, diretora, o público tentam chegar a uma conclusão sobre o que deve ser encenado, tendo por base o “gosto do público”. Um público que se apresenta como o verdadeiro público e não aquele ideal e desconhecido imaginado pelos artistas. É, pois, um teatro que começa a se questionar a partir da base infra-estrutural, a bilheteria. Sem público não há espetáculo.

“O PÚBLICO (À directora.) – Ora agora vamos lá à minha perguntinha. Vamos lá saber: o que é que a senhora deseja de mim?”

A DIRECTORA – O que eu desejava, o que nós todos desejamos é que V. Exa., Sr. Público, nos dissesse francamente o que melhor lhe apeteceria que lhe déssemos como espectáculo.

O PÚBLICO – Pronto, já está! A senhora está a responder-me a sério, não é verdade? Sim, nem podia ser doutra maneira. Pois sabe o que eu lhe digo? Que essa não está má! Bem digo eu que a senhora me toma pelo outro. Já lhe disse que me chamo público. Por conseguinte, não sei absolutamente nada do que me apetece. Só sei que às vezes apetece-me distrair-me. Como? Não sei.”

(“O Público em Cena”)

Claro que, seguindo a linha de um teatro sensacionista, em caminho um pouco diverso dum teatro do tipo grotowskiano ou mesmo de Artaud³, a responsabilidade última e principal sobre o destino do teatro não

² “Chamo Teatro Estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo”(PESSOA, Fernando. “O Teatro Estático” em: Obras em Prosa. Rio de Janeiro, Nova Águila, 1986. p.283).

³ O teatro de Grotowski, assim como o de Artaud, valorizam um espetáculo ritual, em que a relação ator e público é decisiva para a realização deste espetáculo, essa relação é de tal modo destacada, que até mesmo o texto deixa de ser decisivo para

está nem no público conseguir definir o que lhe apetece, nem nos atores e direção em saber o que devam representar e como, mas sim no autor dramático.

“O PÚBLICO – 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 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 sobre dizer por mim. Eles é que sabem dizer o que eu quero. O querer é meu, mas o saber dizê-lo pertence-lhes todo. É a minha voz que está nas mãos deles. E de que me servirá o querer se não sei sequer dizê-lo quanto mais fazê-lo?”
(“O Público em Cena”)

De certo modo, Almada ainda coloca a questão garrettiana acerca do teatro português. Se Garrett comparava o teatro português com o teatro latino no sentido de que tanto um como outro, nunca tiveram existência própria e independente, enquanto o latino colocava em cena empréstimos tomados aos gregos, o português via a readaptar cenas italianas e francesas. Almada, em seu teatro sensacionista, propõe em destaque o trabalho do autor. É responsabilidade do autor a criação de textos que desenvolvam a relação ator-público. E, seguindo a estética sensacionista de valorização da poesia como arte superior, Almada concebe seu teatro como um teatro do texto, em que o dizer é enfim a essência do teatro. A ação de dizer seria, em essência, a representação. Cabe ainda notar, que no caso de “O Público em Cena” o autor é o único que não está presente, nem ao menos se diz onde ele está. Lá estão atores, jovens e velhos, a diretora e o público, mas o autor, aquele sobre quem cai toda a responsabilidade do destino do teatro, não está presente. Almada, polemicamente, coloca o público em cena, os atores na platéia, e numa inversão completa de posições entre autores, atores e platéia, a mensagem, em última instância, dirige-se aos autores de texto dramático.

Algumas Reflexões Sobre o Teatro Sensacionalista de Almada e o Contexto Histórico

As últimas observações que faremos nesse trabalho ao teatro de Almada-Negreiros têm o intuito de demonstrar que sua obra dramática apresenta elementos que colocam-na em diálogo com outras obras dramáticas, notadamente aquelas que, cronologicamente, vieram após as décadas de 20 e 30. Dito de outro modo, apresentaremos alguns argumentos a demonstrar que o teatro de Almada-Negreiros pode perfeitamente ser avaliado além dos muros cronológicos que restringem a validade do teatro sensacionista à época e espaço definidos.

“Antes de Começar” e a década de 50.

“Antes de Começar”, escrita em 1919 mas só publicada em 1956, apresenta uma relação profícua com o teatro da época de sua publicação. O viés de peça sensacionista e de Almada ser um representante da geração de Orpheu têm impedido, muitas vezes, a crítica de observar tais relações.

Jorge de Sena em 1951 e 1952 publicara suas três peças: O Indesejado, Amparo de Mãe e Ulisséia Adúltera. Luciana Stegagno Picchio define seu teatro como um misto de surrealismo e neogongorismo.

“(...)entremostrando-nos sem nunca desvendar plenamente, uma personalidade áspera e contida que faz da perfeição formal um índice de honestidade e de pudor expressivo. (...) Mas um sarcasmo feroz e uma desumana ânsia de destruição de todos os ídolos venerados pela hipocrisia e pelas convenções tornam irrepresentável este teatro. (...) Esta ferocidade, todavia, jamais é gratuita, pois revela a angústia de uma sociedade, a nossa sociedade, que só pela denúncia alucinada pode resgatar a abjeção moral da sua chamada respeitabilidade.”
(PICCHIO, 1969, p. 341)

Manuel de Lima, em 1953, reforçava a tônica surrealista com a peça Sucubina ou a Teoria do Chapéu, escrita em colaboração com Natália Correa. Almada-Negreiros já havia prefaciado um livro de Manuel de Lima (Um Homem sem Barbas, 1944) e a respeito dele escrevera: “servindo-se do realismo para desfazer o próprio realismo, acaba por nos introduzir sem peias no mundo da ficção”. Já no começo desse prefácio Almada posi-

a existência do teatro, basta haver um ator e um espectador, o local pode ser qualquer um, inclusive a rua.

cionava-se sobre a arte desenvolvida por Manuel de Lima:

“As pessoas que mais admiro são aquelas que melhor divergem da minha pessoa. Claro está, só se diverge de outrem dentro do que nos é comum. Porque há quem nada tenha de comum conosco, nem sequer a própria existência e a mesma humanidade.”

(ALMADA-NEGREIROS. “Prefácio a Um Homem Sem Barbas de Manuel de Lima.”)

Doutra parte, o teatro neo-realista, iniciado com Alves Redol (Forja, 1945 e Maria Emília, 1946) é antes um romance para o palco. A narrativa se desenvolve de forma extensa e analítica. Teatro preocupado com a denúncia e com a participação política, vinha a reboque da literatura neo-realista e caracterizaria boa parte da produção artística da geração de pós-guerra. Na década de 50, Pedro Serôdio firmava-se como um autor de teatro neo-realista, bem como também Romeu Correia. Mas, de uma forma um pouco independente da tônica neo-realista, Pedro Bom, desenvolvia um teatro de caráter experimentalista mas que tinha a capacidade de ser do agrado do público em geral.

“(…) não concebe o experimentalismo como justa de idéias ou palco de ideologias, mas sim como meio de aperfeiçoamento de um teatro que é fim de si próprio, de um teatro feito para agradar ao público, que não lhe para de corrigir os defeitos. Tem-se dito serem ‘comerciais’ os seus exercícios dramáticos (...), qualificação todavia injusta, pois o ofício que este experimentalismo implica faz parte de uma legítima pesquisa artística.”

(PICCHIO, 1969, p.339)

Nesse panorama, genérico mas suficiente para dar uma idéia do teatro português daquela época, a publicação de “Antes de Começar” apontava para uma solução dramática que era ao mesmo tempo a negação de tudo o que se fazia e a afirmação de que era preciso continuar fazendo teatro. Em “Antes de Começar” os dois bonecos estão próximos do tipo de personagem surrealista pela sua fantasia inusitada, pela sua relação com os sentidos, pela sua busca de entendimento da realidade não através da razão mas apenas e tão somente, através dos sentidos. Por outro lado, não é surrealista, falta-lhe a agressividade e as cores fortes, falta-lhe o conflito dramático-existencial, e falta-lhe o onírico com ares de pesadelo. “Antes de Começar” é uma peça em que dois bonecos de um teatro de marionetes dialogam por de trás do pano, momentos antes de iniciar um espetáculo para crianças. Eis aí a ironia de Almada. É como se o autor quisesse demonstrar que antes de começar qualquer proposta ideológica de revolução através da arte é preciso revolucionar o modo como o ser humano sente e percebe essa realidade, daí “Antes de Começar” focalizar dois bonecos que gostam das crianças. Gostam o suficiente para deixarem-se serem manipulados por cordões durante o espetáculo e fingirem que não possuem vida para imitarem a vida através do engenho das marionetes. Afinal, seria com o olhar das crianças, o olhar da ingenuidade, que se poderia desvendar a opressão da realidade e deixá-la imobilizada, insuficiente para continuar a cegar os homens.

“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 não me bastam...faltam-me outras mãos como as minhas!

O BONECO –É assim que bate o coração...

A BONECA –Dá-me tua mão!...que os nossos corações sejam a repetição um do outro como é justo!... que as tuas mãos me tragam festas, me tragam paz...paz que se ganha!...(Pausa).”

(“Antes de Começar”)

“O Público em Cena” e a década de 60.

“O Público em Cena”, embora tenha sido escrita em 1931 só foi publicada na primeira edição das Obras Completas de Almada-Negreiros, edição essa que chegou a ser planejada e organizada pelo próprio Almada com a Editorial Estampa em 1970.

Na década de 1960 o teatro português experimentava o desenvolvimento de núcleos de teatro de vanguarda preocupados tanto com a questão do engajamento político, bem como com exercícios de novas linguagens aplicáveis ao teatro. O teatro de Bernardo Santareno destacava-se. Além dele, Sttau Monteiro (Felizmente há Luar, 1961; A Guerra Santa, 1966; por exemplo), Miguel Barbosa, Manuel Granjeio Crespo (O Gigante verde,

1963) e José Cardoso Pires (O Render dos Heróis, 1960) e Luiz Francisco Rebello estavam entre os principais nomes do teatro português por essa época.

A peça “O Público em Cena” de Almada-Negreiros apresenta-nos a idéia de existirem no discurso acerca do teatro uma concepção de público que não é, a rigor, o verdadeiro público de teatro. É como se existissem dois públicos, um, o público ideal, o público que está no imaginário dos autores e atores dramáticos, o outro, mais real, é o público que efetivamente paga as bilheteria. Esse segundo público apresenta-se como desconhecedor das razões que o fazem gostar ou desgostar de um espetáculo, e mais até, nem mesmo tem claro o motivo pelo qual comparece ao teatro.

“A DIRECTORA - Qual deles? Então não há um só público?”

O PÚBLICO – Isso também eu queria. E assim seria o certo. Mas já me tem acontecido querer ir a qualquer lado e não poder entrar por se ter apresentado o outro primeiro do que eu.

A DIRECTORA – O outro público?

O PÚBLICO – Sim minha senhora. Tenho passado por verdadeiras vergonhas. Parece-lhe bonito isto de ouvir dizer aos porteiros. ‘O senhor não pode entrar porque o senhor já está lá dentro’? Mas de quem é a culpa? Minha ou de quem me confunde com o outro?”

(“O Público em Cena”)

Luciana Stegagno Picchio termina o seu volumoso estudo sobre a história do teatro português com uma ponta de desconfiança sobre o teatro que se fazia na década de 60:

“A lucidez com que estes jovens autores portugueses, conscientes das suas responsabilidades de intelectuais empenhados ou, pelo menos, da sua situação de indivíduos condicionados, a lucidez, dizia, com que afrontam na sua contingente dimensão sociológica temas universais e eternos confina frequentemente com a abstração. Falta a estas peças bem feitas e elaboradas aquele ímpeto vital que produz personagens de carne e osso, que de uma situação paradigmática extrai vívidos confrontos individuais”

(PICCHIO, 1969, p.344)

Termina a ensaísta conferindo uma ponta de esperança no teatro português, apresentando como condição necessária uma proximidade da linguagem do teatro moderno com a realidade oculta pelos disfarces da ditadura.

“Bastaria que as coisas voltassem a ser chamadas pelo seu nome e que as abstrações baixassem à terra, sobre a qual poderia nascer, em futuro próximo, um teatro nacional de segura qualidade poética.”

(PICCHIO, 1969, p. 344)

Não discutiremos aqui o posicionamento da autora sobre o que ela denomina de “segura qualidade poética” ou tampouco buscaremos definir de modo mais preciso a idéia de “ímpeto vital”, mas o que nos interessa, em relação a obra de Almada-Negreiros, é que a peça “O Público em Cena” coloca essas mesmas questões, apontando ainda a necessidade de que os autores saibam diferenciar o público real do virtual, e mais ainda, saibam explorar o imaginário desse público de modo a atraí-lo, ao mesmo tempo em que o ensina sobre os modos de desenvolver-lhe um gosto pelo teatro.

Luiz Francisco Rebello escrevera acerca do teatro de Almada, apontando sua raiz simbolista, mas também, demonstrando como essa raiz não significava uma separação do teatro com o público, mas sim, um teatro que buscava no símbolo a possibilidade de falar a todos.

“razão tiveram os gregos ao pôr máscaras nas caras dos seus actores: as caras são realidade e esta está simbolizada nas máscaras: o símbolo é realidade imaginada, e é com símbolos que se expressa a arte” – transcrição que nos vem confirmar a raiz simbolista da estética subjacente às várias correntes do modernismo. E Almada, que por caminhos muito diferentes dos de um Copeau, um Génier, um Jean Vilar, perseguia também à sua maneira o sonho de um teatro comunitário (através da intuição, abstracta embora, de que ‘nenhuma arte tem de falar para todos a não ser o teatro’), concluía pela condenação sem apelo do naturalismo: ‘A decadência do teatro está na razão

direta das toneladas de realismo importado para cima das tábuas”’.
(REBELLO, 1979, p.58)

Rebello (1979) apresenta-nos Almada como “quem decididamente” transpôs os limites da estética finis-secular e “por isso representa (...) o espírito vanguardista do movimento órfico”(p.54-55). Da pintura Almada pareceu extrair um sentido de que o teatro fosse uma arte que articulasse todos os sentidos, notadamente os visuais, que a arte do teatro estava, portanto, ligada à pintura, pois combinava, como esta, a luz, as cores e o movimento, e ainda, acrescentava-lhes, a voz, os sons e a música. Assim, concluía Almada que “em pintura e nas artes plásticas a ação é só vendo, e na música é só ouvindo, no Teatro é com todos os sentidos”. O teatro almadiano concebe a arte dramática como uma complexa combinação de palavras e gestos, sons e movimentos, cor e luz. Assim em seus textos a fala das personagens está diretamente ligada à sua ação, não existe muito espaço para o discurso em que a personagem rememora e faz narrações de coisas que o público não pode ver ou pelo menos perceber através de algum dos sentidos. Em “Antes de Começar”, por exemplo, a presença da menina e do homem já é sentida pelo som do tambor que vai se afastando, e ao final, além do som do tambor retornando indicar a proximidade de tais personagens, a abertura do pano para um teatro repleto de crianças e pais é o final que transforma o estímulo auditivo em uma revelação que engloba todos os sentidos. Em “O Público em Cena”, todos os personagens estão envolvidos na discussão sobre o papel do teatro e sua relação com o público, e, ao final, chega-se à conclusão que a parte principal de responsabilidade sobre a qualidade das peças recai sobre o autor dramático, que não se faz presente como personagem na peça, índice de sua ausência naquele momento da história do teatro português, pois curiosamente vários dos principais autores dramáticos portugueses, notadamente durante a vigência da ditadura salazarista escreveram peças para serem lidas e não propriamente representadas, tendo em vista a atuação da censura que impedia a realização de espetáculos que de forma indireta ou velada, articulassem um discurso de oposição à repressão. Assim, Bernardo Santareno, Sttau Monteiro, entre outros, apenas esporadicamente tinham seus textos a realização efetiva dum espetáculo teatral. A peça “O Público em Cena” de Almada, portanto, é publicada – e não encenada – num momento em que o teatro português sentia um fosso entre o teatro que era escrito e o teatro que era encenado. Daí, supomos, que o teatro de Almada, além de ter, de forma significativa, uma expressividade sensacionista, característica ligada a um determinado momento da literatura e das artes portuguesas – as décadas de 20 e 30 – apresenta, em algumas produções, como no caso das duas peças aqui comentadas, um diálogo renovador sobre a realidade historicamente posterior ao período da geração de Orpheu.

Referências

- COLOMBINI, Duílio. Almada-Negreiros. Boletim n.º10 do Depto. De Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, 1978.
- MOISÉS, Massaud (org.). Literatura Portuguesa Moderna. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1973.
- NEGREIROS, Almada. Obras Completas. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.
- _____. “Prefácio a um Homem Sem Barba” In: LIMA, Manuel de, Um Homem de Barbas e Outros Contos. Lisboa, Editorial Estampa, 1973.
- PESSOA, Fernando. Obras em Prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. História do Teatro Português. Lisboa, Portugalíia, 1969.
- REBELLO, Luiz Francisco. O Teatro Simbolista e Modernista. Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- SILVA, Celina. Almada Negreiros: A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a Reinvenção da Utopia. Porto, Fund.Eng.º António de Almeida, 1994.

Recebido em 29/11/2014
Aprovado em 05/01/2016