

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Programa de Pós Graduação em Estudos Literários

Vanessa Sivolani Miziara

ALMADA NEGREIROS E A TRAGÉDIA DA UNIDADE

Araraquara – SP
2007

Vanessa Sivolani Miziara

ALMADA NEGREIROS E A TRAGÉDIA DA UNIDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica do Drama

Orientadora: Professora Doutora Renata Soares Junqueira

Bolsa: Bolsa-Mestrado da Secretária da Educação do Governo de São Paulo

Araraquara – SP
2007

Vanessa Sivolani Miziara

ALMADA NEGREIROS E A TRAGÉDIA DA UNIDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica do Drama

Bolsa: Bolsa-Mestrado da Secretária da Educação do Governo de São Paulo

Data de aprovação: 07/03/2007

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
Faculdade de Ciências e Letras / UNESP - Araraquara

Profa. Dra. Flávia Corradin
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / USP
– São Paulo

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins
Faculdade de Ciências e Letras / UNESP - Assis

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, Dieb e Vanda, que me ensinaram não ceder nos momentos de fraquezas, mas sim enfrentá-los com coragem.

Aos meus irmãos, Milena e Elias José, que, com a simples presença, fazem com que eu me sinta mais forte.

Ao Marcelo Góes pelo companheirismo, pela paciência e por me incentivar a buscar sempre o melhor.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida.

À Renata Soares Junqueira, mestra e orientadora, que possibilitou, com dedicação, exigência e paciência a elaboração deste trabalho, assim como todo o caminho para se chegar até ele.

Ao professor Alcides Cardoso dos Santos pela atenção e pelas sugestões de caminhos e textos.

À minha família de Sousa Góes – Mauro, Maria do Céu, Marcos Lúcio, Márcio e Suheide – pela acolhida e pelo amor e carinho.

À minha amiga-irmã, Carla Renata Segatelli, pela amizade.

À minha amiga e *my angel*, Marcia Elis de Lima Françoso, pelo estímulo constante.

À minha amiga e colega Suilei Monteiro Giavara pela confiança.

Aos meus amigos e colegas Andreza Mapelli, Samanta Ravazzi, Bianca de Campos, Aislan Maciera e Cristiano Bosco, pelos inesquecíveis momentos de harmonia, descontração.

Aos funcionários do Departamento de Pós-graduação e aos da Biblioteca da FCL - Campus Araraquara.

Ao Programa Bolsa-Mestrado do Governo de São Paulo pelo apoio financeiro.

By far the greater number of those who went by had a satisfied, business-like demeanor, and seemed to be thinking only of making their way through the press.

(POE, 1983, p. 642-654)

necessito de multidões para me encontrar
sozinho sou multidões

(ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 245)

MIZIARA, V.S. **Almada Negreiros e a tragédia da unidade.**

RESUMO

Partindo da idéia de que “unidade” é o resultado da união entre os interesses coletivos e os interesses individuais, Almada Negreiros reitera, ao longo da sua produção artística, que essa junção é uma necessidade do homem, mesmo que isso crie uma atmosfera de disputa constante entre os seres humanos. Assim, o conceito almadiano de *tragédia da unidade* é derivado da constatação da impossibilidade de conciliar, no ser humano, as suas necessidades particulares e as necessidades coletivas. Tendo como *corpus* as peças *Deseja-se Mulher* e *S.O.S.*, pretendemos apresentar as nossas reflexões a respeito da *tragédia da unidade* e de como ela se expressa, formalmente, no teatro de Almada Negreiros. Ao longo desse percurso, constatamos dois princípios fundamentais à *tragédia da unidade*: a repetição e a fragmentação. Elementos básicos de nossa análise.

Palavras-chave: Tragédia. Unidade. Repetição. Fragmentação. Contradição. Impossibilidade.

ABSTRACT

Considering "unity" as the result of the union between the collective interests and the individual interests, Almada Negreiros reiterates, along his artistic production, that this junction is a necessity of the man, even if this creates an atmosphere of constant dispute among the human beings. Thus, Almada Negreiros' concept of the *tragedy of the unity* is derived from the evidence of the impossibility of reconciling, in the human being, his own necessities and the necessities of the collectivity. Having as *corpus* the plays *Deseja-se Mulher* and *S.O.S*, we intended to present our reflections about the *tragedy of the unity* and how it expresses itself, formally, in Almada Negreiros' drama. During this study, we observed two fundamental principles of the *tragedy of the unity*: the repetition and the fragmentation. Basic elements of our analysis.

Keywords: Tragedy. Unit. Repetition. Fragmentation. Contradiction. Impossibility.

SUMÁRIO

1 BREVE APRESENTAÇÃO	9
2 A TRAGÉDIA DA UNIDADE: ESTRUTURA E FUNDAMENTOS	14
2.1 O MUNDO NATURAL	17
2.2 O MUNDO SOCIAL	18
2.3 O IMPASSE TRÁGICO: A “MORTE” DO INDIVÍDUO E DA COLETIVIDADE	19
2.4 A FÓRMULA $1+1=1$	22
2.5 A REPETIÇÃO E A FRAGMENTAÇÃO	31
3 A TRAGÉDIA DO MUNDO NATURAL EM DESEJA-SE MULHER	36
3.1 PRIMEIRO QUADRO	37
3.2 SEGUNDO QUADRO	45
3.3 TERCEIRO QUADRO	47
3.4 QUARTO QUADRO	52
3.5 QUINTO QUADRO	56
3.6 SEXTO QUADRO	60
3.7 SÉTIMO QUADRO	66
4 A TRAGÉDIA DO MUNDO SOCIAL EM S.O.S	74
4.1 SEGUNDO QUADRO	75
4.2 TERCEIRO QUADRO	81
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIA	98
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	100

1 BREVE APRESENTAÇÃO

Tragédia da unidade é uma expressão cunhada pelo autor português Almada Negreiros para designar a crise do indivíduo moderno, que se sente cindido, fragmentado, duplo. Para Almada, esses sentimentos fazem com que o homem acabe por buscar uma unidade que os superaria. Essa unidade, entretanto, é inviável, utópica e, por isso, é classificada como trágica.

O objetivo do presente trabalho é investigar o conceito almadiano de *tragédia da unidade* aplicado a duas peças do autor: *Deseja-se mulher: 1+1=1* (1928) e *S.O.S.* (1929).

A temática da quimérica procura pela integração não é apenas recorrente em toda a obra de Almada Negreiros, mas também, em geral, nas obras literárias do Modernismo português.

Uma das marcas da modernidade é, com efeito, a busca do novo e a aceleração do progresso tecnológico. Este tipo de desenvolvimento gera dois fatores antagônicos, ambos condicionantes da vida nas modernas sociedades humanas: o *bem*, atrelado ao desenvolvimento científico e tecnológico; e o *mal*, vinculado a problemas de ordem social – como a miséria e a exploração no sistema capitalista de produção – e também de ordem pessoal – como a solidão e a angústia, provenientes da diluição das relações intersubjetivas no mundo supercivilizado. Como asseveram Adorno e Horkheimer (1985, p. 14-5):

A naturalização dos homens hoje em dia não é dissociável do progresso social. O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos. Ao mesmo tempo, estes elevam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado.

A dualidade *natureza X cultura* está na origem da dissociação psíquica do homem moderno. Aliás, a multiplicidade humana é um fator fundamental para que o indivíduo conquiste o seu espaço na sociedade. De fato, assumimos o papel de trabalhador, de cidadão, de pai, de mãe, de filho,

etc. As máscaras sociais são, deste ponto de vista, essenciais para a organização do meio social. Todavia, muitos indivíduos, de tanto assumirem alguns papéis e se submeterem a eles, acabam deixando em algum palco a sua essência e passam a viver o que se costuma chamar de *crise de identidade*. Ao afastar-se de si mesmo, o indivíduo passa a viver automaticamente, ou seja, vive tentando modelar-se segundo as exigências do sistema. Nesse ambiente automático, as relações entre sujeitos deixam de ser naturais para serem intencionais.

Ao se analisar a obra de Almada Negreiros, percebe-se que ela engloba os dois lados da modernidade. Ao mesmo tempo em que condena o saudosismo e exalta o progresso, – quando, por exemplo, se autodenomina “poeta-futurista” –, Almada detecta a tragédia da impossibilidade de integração entre o particular e o universal no mundo moderno.

Evidentemente nos temas artísticos e literários, a busca da unidade dá-se também no próprio modo de criação. A arte não pode ser dirigida a um único grupo ou país, ela deve representar uma situação universal, ser dirigida a todos os povos, deve, enfim, ser uma produção sem fronteiras. Esta idéia, defendida por grande parte dos autores modernos, é explícita na resposta que Fernando Pessoa (1966, p.113) dá à sua própria pergunta, em **Páginas íntimas e de auto-interpretação**, sobre as intenções da revista *Orpheu*, da qual Almada Negreiros foi um dos principais colaboradores:

- O que quer Orpheu?
- Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um [...]

Em seus manifestos e ensaios, a preocupação de Almada em defender a idéia de uma arte cosmopolita, uma arte que retrate os novos rumos da sociedade, é explícita e muitas vezes até agressiva, como ocorre, por exemplo, no “Manifesto Anti-Dantas”:¹

¹ Julio Dantas foi um político e escritor de renome no Portugal republicano. A sua produção literária, formalmente convencional, revela um nacionalismo e um patriotismo de matiz histórica. Esta postura foi o motivo que levou Almada Negreiros a publicar o polêmico

UMA GERAÇÃO, que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi. É um coió d'indigentes, d'indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero!

Abaixo a geração!

Morra o Dantas, morra! Pim!

[...]

Se o Dantas é português eu quero ser espanhol!

O Dantas é a vergonha da intelectualidade portuguesa! O Dantas é meta da decadência mental!

Portugal que com todos estes senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o Mundo! O país mais selvagem de todas as Áfricas! O exílio dos degregados e dos indiferentes! A África reclusa dos europeus! O entulho das desvantagens e dos sobejos! 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! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 641, 642, 645)

Em sua produção escrita, especificamente na dramática, a utópica integração, ou seja, a tragédia da unidade configura-se sutilmente num jogo entre a camada visível e a camada subjacente do texto e do espetáculo. Trata-se de *um jogo de impossibilidades e contradições* que imprime ao texto uma ausência de nexos. Todavia, é nesta sobreposição de imagens desconexas que podemos detectar a metáfora da fragmentação que nada mais é do que o retrato da falta de coerência da realidade, uma vez que os fatos ocorrem rápidos e simultaneamente. Este jogo revela, ainda, a identidade fragmentada do homem moderno.

O jogo duplo, sobre o qual as peças **Deseja-se mulher** e **S.O.S.** são construídas, está presente na própria estrutura do teatro – na medida em que neste se mesclam a ficção e a realidade –, no próprio gênero tragédia – que é proveniente de um impasse trágico – e ainda na gênese das peças. Esta última afirmação faz-se pertinente devido ao propósito segundo o qual as peças foram escritas: afinal, Almada Negreiros reconhecia a tragédia da unidade em dois planos: *o mundo natural* – composto pelo homem e pela mulher –, e *o mundo social* – composto pelo indivíduo e pela coletividade.

Manifesto Anti-Dantas – que, aliás, fez o autor ficar mais conhecido do público. Neste manifesto Almada Negreiros não critica apenas Julio Dantas, mas toda uma “classe” de autores que representavam o que havia de mais estagnado na literatura portuguesa.

Em **Deseja-se mulher**, o autor aborda a tragédia do mundo natural; em **S.O.S.**, a tragédia do mundo social:

Numa tratei do indivíduo separadamente da colectividade; isto é, a pessoa humana colocada exactamente diante do seu próprio caso pessoal, o indivíduo encarando individualmente o *seu* problema pessoal da Ordem; na outra, a colectividade sofre o inevitável atrito de cada um dos seus indivíduos, até que por desespero geral ou chamemos-lhe necessidade fatal, todos os indivíduos se submetem ao comum imediato e acabando esse movimento colectivo, imperioso e tirânico, por estabelecer o novo ritmo da sociedade e seus indivíduos. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 528)

Assim sendo, quando o autor escreveu estas peças, deu-lhes um título geral – ***El uno, Tragédia de la unidad*** ou ***Tragédia documental de la colectividad y el individuo***² – e revelou – em uma nota explicativa que antecede **S.O.S.**: “Notícia sobre um acto de teatro que a seguir se publica” – a sua vontade de que as peças fossem representadas em noites consecutivas: “Se houvesse um público capaz de aguardar curioso o que o artista se meteu a decifrar, estas duas peças deviam ser-lhes apresentadas em noites consecutivas”. (1997, p. 528).

Deseja-se mulher e **S.O.S.** constituem, portanto, um *díptico* teatral já que abordam o mesmo tema – o da tragédia da unidade – visto de ângulos diferentes.

Falar em tragédia é tocar numa questão delicada, pois que se trata de um assunto muito explorado, abalizado por conceitos específicos em diversas linhas de pensamentos. Não é de nosso interesse, contudo, abordar a teoria da tragédia em si, mas sim analisar especificamente o conceito de tragédia da unidade em Almada Negreiros, recorrendo à teoria geral da tragédia apenas quando isto se fizer necessário na nossa análise.

Com tal finalidade, estruturamos este trabalho em três capítulos e uma conclusão.

No Primeiro Capítulo, abordaremos o conceito de tragédia da unidade, procurando esclarecer como se estrutura a tragédia almadiana e a que ela se refere. Para isso, deter-nos-emos nos dois aspectos fundamentais

² Os originais das peças foram escritos em castelhano.

da sua estrutura – o mundo natural e o mundo social –, avaliando especialmente a consequência da sua desintegração – a “morte” do indivíduo e da coletividade; a representação algébrica da tragédia da unidade – $1+1=1^3$; a repetição e a fragmentação, características que configuram o jogo de impossibilidades e contradições em que a tragédia da unidade está estruturada.

No Segundo Capítulo abordaremos, de forma mais aprofundada, a tragédia do mundo natural tal como Almada a concebe na peça **Deseja-se mulher**.

No Terceiro Capítulo, trataremos, também de forma mais aprofundada, da tragédia do mundo social tal como ela se configura na peça **S.O.S.**

Na Conclusão, finalmente, apresentaremos as nossas considerações a respeito do jogo de impossibilidades e de contradições que sustenta a tragédia da unidade no teatro de Almada Negreiros.

³ $1+1=1$ é também o subtítulo da peça **Deseja-se mulher**.

2 A TRAGÉDIA DA UNIDADE: ESTRUTURA E FUNDAMENTOS

É preciso juntar as gentes no maior número
e entretanto o universo que espere por nós
todos.

Os três únicos personagens do mundo:
o universo
nós todos
e cada um de nós.

O *universo* é autêntico e abstracto
nós todos é concreto e autêntico.
e cada um de vós vai-vem autêntico entre o
abstracto e o concreto.

(Almada Negreiros, "O Caçador")

Quando se estuda tragédia, logo se pensa na Grécia antiga, mais precisamente no V século a.C., tempo em que a tragédia surgiu e no qual teve também o seu apogeu. As marcas deixadas pela "tragédia grega" são profundas e, por isso, os mais significativos estudos e teorias sobre tragédia fazem-lhe sempre referência.

Dentre as várias definições do gênero, a pioneira é a concepção de Aristóteles (1966, p. 74) que define a tragédia como:

[...] imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.

A consagrada teoria aristotélica gerou e gera intermináveis discussões. Uma delas deve-se ao fato da definição do filósofo grego ser apenas estrutural, uma vez que não alcança o fenômeno trágico responsável pela tragédia:

Aristóteles, porém, não nos diz o que é a tragédia; delimita, sim, o seu objeto, e nos diz, sobretudo, como a tragédia se estrutura, quais são as suas partes constituintes e qual é o lugar destas partes. De algumas delas define mesmo qual é a sua natureza ou como elas devem ser. (BORNHEIM, 1975, p. 70)

Para Bornheim, a principal dificuldade para uma mais profunda compreensão do trágico deve-se ao fato de este ser um assunto “[...] rebelde a qualquer tipo de definição”. (1975, p. 71). Na tragédia, deparamo-nos “[...] com uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem decodificadas. As interpretações permanecem aquém do trágico, e lutam com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos.” (1975, p. 71).

Em um aspecto, porém, os estudiosos de tragédia e do trágico concordam: a ação trágica é proveniente da tensão entre dois pólos, o homem e o mundo em que ele está inserido, como conclui Bornheim (1975, p. 73-4):

Portanto: se o homem é um dos pressupostos fundamentais do trágico, outro pressuposto não menos importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem. Evidentemente, a natureza da ordem varia: pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade. Mas só a partir desses dois pressupostos se torna compreensível o conflito que caracteriza a ação trágica. Estar em situação trágica remete àqueles dois pressupostos, e a partir da bipolaridade da situação faz-se possível o conflito.

A polaridade dos pressupostos é uma exigência indispensável, é ela que torna viável a ação trágica.

Cientes da definição clássica e das mais significativas concepções de tragédia, partiremos, contudo, numa tentativa de compreender melhor a expressão de Almada Negreiros – “tragédia da unidade” – do seguinte *part pris*: tragédia, no seu sentido amplo, representa uma ação humana infeliz com um desfecho que é, na maioria das vezes, também infeliz, e que deriva de uma irreparável tensão entre dois pólos opostos.

Desta perspectiva, é possível entender *tragédia da unidade* como uma expressão *auto-explicativa* e *tensa*. Tal constatação decorre do significado das duas palavras que compõem a expressão: *tragédia* implica uma situação sem solução; *unidade* pressupõe algo uniforme e completo. Trata-se, portanto, de duas palavras contraditórias que imprimem à expressão almadiana um conflito de significados.

Ao dizer que é uma “tragédia da unidade”, Almada Negreiros joga com as palavras e revela o jogo de *impossibilidades* e *contradições* que

sugerem a fragmentação do indivíduo e do meio em que ele está inserido. Teatralmente, essas impossibilidades e contradições promovem a ruptura da “coerência” do texto e do espetáculo, configurando não mais que uma constelação de imagens significativas.

Deseja-se mulher e S.O.S., embora abordem o mesmo assunto geral, tratam separadamente das duas contradições centrais que perfazem a tragédia da unidade: homem *versus* mulher (representantes do *mundo natural*); indivíduo *versus* coletividade (representantes do *mundo social*). O “sucesso” destes mundos está, segundo Almada Negreiros, relacionado à direção que os seus integrantes escolherem. Esta direção pode ser a *única* ou a *proibida*⁴.

As direções, explica Almada, datam da criação do mundo. Quando Deus criou o homem, percebeu que todas as riquezas do mundo não lhe eram suficientes para compensar a sua solidão; por isso, criou também a mulher para que lhe fizesse companhia. A mulher, logicamente, possui características distintas das do homem, pois se homem e mulher fossem exatamente iguais, não seriam duas pessoas e não se completariam mutuamente. Sendo assim, homem e mulher foram criados para viver em união, uma vez que “[...] os seres isolados não participam da vida” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 754). E como Deus criou os seres humanos para viverem unidos, indicou também a *direção única* como o caminho por onde todos deveriam seguir: “*DIRECÇÃO ÚNICA* são duas palavras postas ao lado uma da outra para indicar o único caminho por onde deve seguir toda a gente” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 752) Porém, Deus também deu ao homem o livre arbítrio, e, por isso, alertou-o sobre a existência da direção proibida e pediu-lhe que “[...] tivesse muito cuidadinho com ela” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 753).

A direção proibida – ao contrário da única – é a trilha em que o homem se separa da coletividade. Seguindo por ela, o indivíduo fecha-se no isolamento, deixa de perceber sentido na vida e passa a habitar o nada: um lugar onde nada importa nem faz sentido. Um exemplo de seguir pela direção proibida é o que acontece com a personagem Vampa de **Deseja-se mulher**.

⁴ A definição destas direções, assim como as de mundo natural e mundo social, estão expostas em um manifesto, de 1932, intitulado **Direcção única**. É interessante ressaltar que o fato de Almada Negreiros apresentar duas direções e apontar uma única por onde deveria seguir toda a gente, lhe rendeu muitas críticas que o classificaram como adepto de idéias nazi-fascistas.

Ela, após o fracasso do seu relacionamento com o protagonista, deixa-o partir para outros sítios e, sozinha, passa a viver como sonâmbula no nada em que se transforma a sua vida, como ela mesma relata: “ELA – [...] P’ra onde querem que eu vá fugindo de mim sozinha?” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 502). Vampa reconhece que não tem para onde ir, pois está completamente perdida dentro de si mesma.

A direção proibida funciona como uma tentação para o indivíduo. Este, seduzido pela plena realização de seu próprio ser, separa-se do todo que dá sentido à sua vida.

Foram dados ao indivíduo, portanto, dois caminhos a seguir: a direção única, que o levaria a compartilhar a vida com os demais seres, e a proibida, que o levaria a mais amarga solidão.

Expressando-se dessa forma, o autor aponta a direção única como a mais viável porque é somente por ela que o indivíduo consegue ver-se como parte da humanidade: “Ora a direção é única porque é para todos. É a única coisa que é comum a toda a humanidade, é a própria vida, é o próprio mundo” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 760).

2.1 O MUNDO NATURAL

Antes de o indivíduo lutar pela conquista do mundo social, onde ele deve se entender como parte de um grande organismo que é a humanidade, é necessário que ele se integre ao *mundo natural*, o qual é composto pelo *homem* e pela *mulher*.

Para Almada Negreiros, a união masculino/feminino faz-se necessária porque as suas diferenças são complementares entre si. Sendo assim, “[...] uma mulher e um homem só são duas pessoas quando não têm nada a ver um com o outro. Por conseguinte, é mais verdadeiro dizer que os dois são uma coisa só, única, um par” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 754). Nesse caso, se *aparentemente* se trata de duas pessoas com caracteres distintos, *essencialmente* as suas diferenças, postas lado a lado, anulam-se porque se integram na constituição do par conjugal.

Na prática da convivência de ambos, homem e mulher, porém, comportam-se como rivais e mantêm entre si uma relação que é sempre conflituosa. Dessa forma, a integração que os levaria à unidade primordial, leva-os a compartilhar de uma relação dolorosa e ambígua, de raiva e de desejo:

E assim foi que Deus fez o homem e a mulher semelhantes um ao outro, mas de caracteres opostos, antagônicos; de naturezas independentíssimas cada um deles, acérrimos disputadores da igualdade no par, inimigos do sexo alheio mas irresistivelmente atraídos um pelo outro, inseparáveis de verdade, e condenados para sempre à fatalidade de sua única unidade comum. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 754)

A disputa entre homem e mulher torna tentadora a *direção proibida*, aquela em que os indivíduos vivem isoladamente. Mas, como a solidão é ainda mais amarga do que o convívio, restará apenas, a cada indivíduo, a via de *direção única*, que Almada define como um caminho necessário:

Por outras palavras, fez Deus do homem e da mulher dois animais selvagens que não podem ser domados isoladamente. Fez o isolamento ainda pior do que era, tornou a solidão ainda mais amarga do que devia ser e indicou a direção única da colaboração entre ambos: $1+1=1$. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 754-5)

Estamos, desta maneira, diante de uma *fatalidade* porque, nessa relação que mantêm entre si, o homem e a mulher não conseguem perfazer, juntos, uma *unidade*. A fórmula $1+1=1$ não se realiza. A *direção única* que parecia o caminho da igualdade e da felicidade é, pois, um rumo doloroso que atrai os indivíduos mais como uma espécie de vício do que como opção. Trata-se da *tragédia da unidade natural*: as diferenças não formam *um*, visto que, ao invés de se mesclarem, vibram e continuam, portanto, *duas* e distintas.

2.2 O MUNDO SOCIAL

A frustração da unidade ideal no mundo natural impossibilita, de certa forma, a integralização social. Dizemos de certa forma porque para se

entender um dentro de um conjunto maior, e para trabalhar em favor de todos os outros que ocupam o mesmo conjunto, é necessário que o indivíduo tenha superado todas as suas necessidades próprias. Preso, contudo, às suas misérias, o ser humano não se enxerga como parte de um todo. Aliás, ele nem lembra que existe um todo; pois não vê nada além de si mesmo.

Desta forma, o mundo está habitado por milhares de indivíduos que vivem isolados dentro dos seus casos particulares: “O mundo inteiro está dividido em tantos mundozinhos individuais, pequeníssimos, microscópicos, quantos são os seus habitantes” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 766).

O mundo funciona justamente ao contrário da forma como Almada Negreiros acredita que ele deveria funcionar. Para o autor, o mundo deveria ser entendido como um *organismo* e as pessoas que nele habitam como os órgãos que o compõem. Sendo assim, é fundamental para o bom funcionamento desse organismo que todos os seus integrantes trabalhem em conjunto:

Pois o indivíduo no mundo é exactamente como um dos nossos órgãos no nosso próprio corpo. Nós não temos vida própria. Dependemos da vida total e unânime do organismo colectivo, e de cuja unidade fazemos apenas parte; o que não é pouco nem muito, senão o justo para cada um de nós. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 765)

Todavia, os seres humanos não se comportam como componentes de um organismo; cada um trabalha à sua maneira, cada um está sintonizado num assunto que diz respeito apenas a si próprio. Essa falta de correspondência e de harmonia dentro desse sistema compromete todo o seu funcionamento e gera uma grande discrepância entre os indivíduos. Como consequência do egoísmo de cada um, tem-se a indiferença de cada indivíduo em relação à humanidade. Tais sentimentos proporcionam grande disputa de poder, de interesses particulares entre os homens. O produto dessas disputas é a desigualdade, a miséria e a solidão.

2.3 O IMPASSE TRÁGICO: A “MORTE” DO INDIVÍDUO E DA COLETIVIDADE

O elo entre o indivíduo e a coletividade constitui uma relação de dependência, uma vez que a existência de um deixa subentendida a existência do outro. Como se trata de uma ligação fundamental, o rompimento do elo implica a “morte” de cada uma dessas partes:

O indivíduo não existe. É um resto do que ficou ainda de ontem. Já não há nada mais do que o espaço que ele ontem ocupava no seu lugar. E a coletividade? Também. É um resto que ficou ainda de ontem. Já não existe nada mais do que o lugar que ela ontem ocupava.

[...]

Não existe nenhum deles por causa do outro. São inseparáveis de verdade.

[...]

E é esta, minhas senhoras e meus senhores, a grande tragédia da unidade. Não há indivíduos porque não existe a colectividade e não há colectividade porque não existem os indivíduos. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 766)

Logo, o que resta no mundo são multidões formadas por indivíduos isolados uns dos outros, que se cruzam, mas não se vêem, que se olham, mas não se enxergam, que convivem, mas não se conhecem. Isso ocorre porque o homem optou por refugiar-se dentro de si, caminhar pela *direção proibida* na qual todos estão sozinhos, na qual “[...] as palavras caem perdidas no chão. Sozinhos todos. Ninguém se entende. A humanidade inteira está reduzida à solidão de cada um dos seus indivíduos” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 766).

Indivíduo e coletividade não são partes distintas, mas coexistem na mesma pessoa. Separados, vivem perambulando pelo mundo como se fossem “fantasmas” que não enxergam nada além do próprio ego. Fantasmas que desconhecem a palavra reciprocidade e, por isso, não estendem a mão para o próximo e muito menos pegam na mão do outro que ampararia o seu ser.

A tragédia do indivíduo sozinho lhe é imposta assim que nasce, uma vez que já surge num mundo onde o interesse particular impera e não permite o funcionamento do *organismo*. A ascensão de um indivíduo implica a derrocada de um outro.

Priorizar os interesses coletivos não quer dizer sufocar os interesses individuais, mas sim harmonizá-los com os da coletividade. Esta tarefa requer do indivíduo um minucioso trabalho de autoconhecimento que ele só conseguirá realizar em contato com o outro e não sozinho. Sozinho, ao invés do ser humano se conhecer, ele encontrará o próprio isolamento:

E todo aquele que queira encontrar dentro de si a sua própria personalidade, ficará romanticamente sozinho no meio das multidões, na mais terrível solidão de todos os tempos, uma solidão onde o próprio deserto está cheio de arranha-céus e as ruas inundadas de gente! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 763)

Na verdade, existe apenas uma conquista, que cabe a cada indivíduo separadamente: é aquela em que ele se entende como parte da coletividade. Esta, para Almada Negreiros, é a conquista heróica, como ele esclarece em “Arte e artistas”:

Essa passagem do indivíduo desde a natureza até à colectividade é uma desadaptação contínua do indivíduo entre uma e a outra. É a conquista da sua segunda natureza: a colectiva. É a conquista heróica. A única que cabe a cada indivíduo separadamente. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 777)

Eis a “[...] própria tragédia humana: a impossibilidade de pôr a vontade de cada um onde há outras, onde estão todas as vontades do mundo” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 757).

Ao afirmar a inexistência do indivíduo e, conseqüentemente, também da coletividade, Almada Negreiros mostra a impossibilidade da unidade. Nas entrelinhas, é anunciada a “morte” dessas partes. Trata-se da morte em vida, que nada mais é do que a experiência trágica.

Desta forma, separado da coletividade, afirma Almada Negreiros, o ser humano não participa da vida por inteiro; estará sempre em busca da parte que o complete e o que lhe resta, portanto, é viver às margens da vida, somando apenas mais um número na multidão vazia.

2.4 A FÓRMULA 1+1=1

A busca pela unidade é descrita matematicamente por Almada Negreiros através da fórmula $1+1=1$. Os algarismos a serem somados representariam ora o homem e a mulher, ora o indivíduo e a coletividade; a soma, 1, representaria a plena integração dos dois lados, a unidade primordial.

Ao recorrer a uma ciência lógica para expressar a unidade e ao mudar o resultado de uma soma exata, Almada Negreiros subverte a própria lógica, pois que, matematicamente falando, um mais um sempre são dois e não um.

Mas, ainda que isto pese a Almada, o indivíduo e coletividade, no mundo das suas personagens, são sempre indivíduo e coletividade, assim como homem e mulher são sempre homem e mulher, desintegrados apesar de todos os seus esforços de integração. Daí, naturalmente, a tragédia. Revela-se inviável, na prática, a fórmula $1+1=1$. Mesmo assim, o nosso autor não deixa de especular, na sua obra, sobre como deveria ser o mundo se os indivíduos fossem perfeitamente integrados uns aos outros.

Nos seus manifestos, as propostas de Almada Negreiros (1997, p. 653-4) são evidentes. Um ótimo exemplo é o “*Ultimatum* futurista às gerações portuguesas do século XX”, onde o autor enumera diversas providências necessárias no âmbito cultural, patriótico, econômico, social português:

É preciso criar o espírito de aventura contra o sentimentalismo literário dos passadistas.

É preciso criar as aptidões pro heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano.

É preciso destruir este nosso atavismo alcoólico e sebastianista de beira-mar.

É preciso destruir sistematicamente todo o espírito pessimista proveniente das inevitáveis desilusões das velhas civilizações do sentimentalismo. [...]

É preciso saber que sois Europeus e Europeus do século XX.

É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita das nossas cidades e dos nossos portos.

É absolutamente necessário resolver o maravilhoso cidadão da nossa capital até ser a maior ambição dos nossos dialectos e das nossas províncias.

É preciso explicar à nossa gente o que é a democracia para que não torne a cair em tentação.

É preciso violentar todo o sentimento de igualdade que sob o aspecto de justiça ideal tem paralisado tantas vontades e tantos gênios, e que aparentando salvaguardar a liberdade, é a maior das injustiças e a pior das tiranias.

É preciso ter a consciência exacta da Actualidade.[...]

FINALMENTE: É preciso criar a pátria portuguesa do século XX.

É da natureza do manifesto propor, declarar, manifestar a opinião daquele que o escreve. Por isso, não é difícil notar neste tipo de texto as propostas do autor sobre o que deveria ser a realidade.

O teatro não compartilha da mesma natureza do manifesto. Teatro é, em síntese, a arte de representar os mais diversos assuntos e situações. Entretanto, assim como nos manifestos, nas encenações o espectador torna-se ciente da opinião do dramaturgo sobre o tema em causa. Esta opinião pode ser tanto de proposta quanto de protesto ou, ainda, uma forma de retratar uma possível realidade⁵.

É, pois, consensual que a arte tem uma função social: ao mesmo tempo em que entretém, distrai e diverte, ela deve também educar, como já advertia Horácio (1997, p. 65) nos anos 14-13 a.C., na sua **Arte poética**: “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucro aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada” Por isso, torna-se complicado afirmar que uma obra, especificamente teatral, apenas retrata a realidade. Normalmente, subjacente ao retrato há uma crítica, ou um ponto de vista diferente do convencional.

Dessa forma, acreditamos que o teatro, de forma mais velada e diversificada do que o manifesto, também expressa as propostas e os protestos do dramaturgo. Ainda mais quando o dramaturgo em questão é Almada Negreiros, que reconhecia o teatro como a forma artística mais comprometida com o público, como é claro no seu ensaio sobre “Teatro”:

⁵ É importante ressaltar que além do teatro compartilhar de alguns aspectos do manifesto, este também compartilha de alguns aspectos comuns ao teatro. O Manifesto requer, também, uma postura teatral daquele que o lê para um público espectador. Durante a leitura, assim como o ator, o orador precisa convencer aquele que o escuta. Em última análise, podemos dizer que quem lê um manifesto está desempenhando um papel.

NENHUMA Arte tem de falar a todos a não ser o teatro.

Grandes e pequenos, instruídos e analfabetos, sábios e ignorantes, no teatro todos são Um, e, por conseguinte só o que interessa o Único pode ser agradável a todos. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 697)

O teatro tem o poder de congregar todos num mesmo sentimento, pois como usa de todos os sentidos humanos, qualquer indivíduo, mesmo que com alguma deficiência auditiva ou visual, por exemplo, não estaria privado de desfrutar de um espetáculo:

E dizia-me o pintor, não é pelo assunto que gosto da obra, é por uma ligação de tudo o que põem em cena diante dos meus sentidos. Se fosse surdo e seguisse a acção só vendo, gostava da obra. Em pintura e nas artes plásticas a acção é só vendo. Na música é só ouvindo. No teatro é com todos os sentidos. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.1059)

Deseja-se mulher e **S.O.S.** retratam a necessidade que o homem tem de encontrar-se consigo mesmo e com a sociedade em que vive. Trata-se de uma denúncia do sistema que, para se manter forte, transforma o homem em fantoche. Por isso, as falas repetidas, os gestos mecânicos das personagens. Juntamente com a denúncia, é possível reconhecermos, principalmente nas falas dos protagonistas de ambos os textos, a voz do autor propondo à humanidade uma postura diferente.

A voz se faz notável, por exemplo, no sexto quadro de **Deseja-se mulher**, quando o protagonista viaja para o estrangeiro (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 518-9), e no segundo quadro de **S.O.S.**, na resposta do protagonista ao Diretor do jornal (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 535-41). Em outras peças do autor, as propostas para uma realidade diferente nos parecem mais explícitas. Trata-se das peças estruturadas em um único ato como, por exemplo, **O público em cena** (1931). Este tipo de peça expõe todo o drama de uma só vez, visto que parte da situação central sem se preocupar em descrever em atos os acontecimentos que culminaram na intriga, como esclarece Peter Szondi (2001, p. 110):

A peça de um ato só moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace. Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve já estar ancorada na situação. E não como mera tensão virtual a ser realizada por cada fala dramática (como a tensão constituída no drama); antes, a própria situação tem de dar tudo. Uma vez que a peça de um só ato não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na seqüência.

Como a própria situação tem de dar conta de tudo, em meio à representação crítica dos fatos é possível detectar as propostas do dramaturgo.

Em **O público em cena**, tem-se a tentativa da Diretora de uma casa de espetáculos que, preocupada com as cadeiras vazias do auditório, convida o Público para se apresentar a uma platéia, constituída unicamente por autores dramáticos, a fim de revelar quais são os assuntos que mais lhe apeteceria ver em cena. A Diretora e os atores decepcionam-se, pois o Público revela-se apático, sem preferências e reclama que há algum tempo vem sendo vetado nas entradas do teatro devido a um público impostor ter tomado o seu lugar.

A crítica é visível na inversão de papéis entre público e autores dramáticos, e nas falas do Público que se mostra indignado com a postura da diretora, que pretendia direcionar a imaginação dos autores.

Infiltrada na crítica do Público está a voz do autor, clamando que a imaginação dos autores possa fluir livremente:

PÚBLICO – Pois nem como directora de companhia nem como primeira actriz a senhora tem necessidade de estar a falar com o público. É engano seu. Comigo ninguém tem nada que falar. Entendam-se com os autores: são eles que falam por mim. E mais uma vez lhe digo: não julgue que em Arte se podem substituir os autores. Pelo contrário, se querem Arte, se querem dinheiro, mais dinheiro ainda do que cabe na vossa própria ambição, dinheiro tão certo que não necessitem de pensar em dinheiro, eu digo-lhes o segredo: deixem os autores levar intacta até o público a sua imaginação de autores! O filão de ouro da Arte, da Arte que vale ouro, e que todo o ouro do mundo não será bastante para a servir, está em cima da mesa de trabalho de cada autor! Deixem que os autores encham de ouro metálico, ouro-dinheiro, ouro-sonante, as vossas mãos, pelo processo deles e no qual vós não acreditais! A imaginação dos autores é o único segredo do mundo que faz nascer, correr e sem

perigo de secar a fonte de ouro! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 574-5)

O Público, figura fictícia e alegórica, é descrito como a personagem mais apagada em cena:

[...] uma personagem cujo aspecto não indica nenhuma classe social, e é mais apagada que a de qualquer outra em cena. [...] O público veste-se de escuro, e quando se volta, traz marcada a claro nas costas uma cadeira com o assento no seu respectivo lugar. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 569-70)

Entretanto, é justamente esta personagem apagada, de comportamento simples e até um pouco ingênuo, quem mais tem consciência da realidade:

Caracteriza-o em todos os seus gestos e palavras, a simplicidade, a ingenuidade, e o não sair nunca do seu lugar moral de público, esteja onde estiver. Em vez de entrar, procura em todos os seus bolsos qualquer coisa que não há meio de encontrar.

O PÚBLICO – [...] Mas espera: a mim não entregaram nenhum bilhete! Desculpe, caio agora em mim. É o costume. É o costume de nunca confiarem na minha pessoa, e pedirem sempre o papelinho para verem se eu paguei a entrada. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 569)

A aparência do Público destoa das outras personagens. A Diretora é “[...] uma mulher que se distingue de todos pela sua imperiosidade” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.567). Os atores e atrizes fazem comentários vazios e têm comportamentos fúteis como, por exemplo, A Atriz Mais Jovem que levou bombons e uma almofadinha para o Público:

A ACTRIZ MAIS JOVEM: Eu trouxe-lhe bombons. Foi uma idéia absolutamente minha, não a li em parte nenhuma [...] Ai, ainda não, ainda não! Falta isto. É a tal segunda idéia absolutamente minha. *(Tira um pequeno embrulho que traz guardado entre os seios, desembrulha-o, e é uma pequena almofadinha que ela mesmo lhe põe debaixo do rabo para o público se sentar em cima. Aplausos de toda a companhia, sensivelmente comovida.)* (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 571).

O comportamento da Atriz Mais Jovem é ridículo. Parece-nos uma crítica às atrizes e aos atores que bajulam os seus superiores para se promoverem. A ironia do autor revela-se ainda no fato de a atriz afirmar que aquelas idéias, de levar bombons e almofadinhas, são absolutamente dela. Esta atitude mostra a sua incapacidade de ter uma idéia mais útil. Os aplausos da companhia comovida revelam que os colegas compartilham da mesma ignorância.

O luxo do teatro é outro aspecto que contrasta com a aparência do Público:

Temos feito por nossa parte todo o possível para trazer de novo o público ao teatro. Mandamos limpar a casa toda de alto a baixo. Por dentro e por fora tudo minuciosamente modernizado. [...] Um dos mais famosos *barmen* da Europa civilizada foi por nós contratado à custa de incalculáveis sacrifícios. [...] E, quanto a conforto, não tivemos mãos a medir: ele foi cortinas, reposteiros, camarotes, camarins [...] Substituímos por fofos elegantes e elegantes assentos modernos as velhas cadeiras [...] E por último as faustosas librés dos nossos porteiros e demais empregados, desenhadas lá fora pela maior sumidade mundial em figurinos, e executadas também lá fora, donde vieram por via aérea para não faltarem à inauguração da remodelação deste glorioso teatro. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 568, grifos nossos)

Nota-se, na descrição da reforma do teatro, que os apetrechos foram importados. Ao dizer “Europa civilizada”, a Diretora revela o seu espírito fútil de valorizar a mercadoria estrangeira e a ironia do autor apontando o atraso de Portugal comparado com o restante da Europa. A indignação de Almada Negreiros com o atraso do seu país é explícita em alguns dos seus manifestos como, por exemplo, em “Primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX”: “A Raça Portuguesa [...] precisa é de nascer pro século em que vive a terra”.

Ao usar o próprio teatro como cenário e levar ao palco assuntos que fazem parte do universo teatral, Almada Negreiros faz *metateatro*:

Não é necessário – como para o *teatro dentro do teatro* – que esses elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal (CALDERÓN, SHAKESPEARE; hoje, PIRANDELLO,

BECKETT e GENET). Assim definido, o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre obra e vida se esfuma. (PAVIS, 1999, p. 240).

O metateatro é, para o dramaturgo, um meio de avaliar e criticar os próprios meios de constituição do espetáculo. No caso desta peça, trata-se de denunciar aqueles que estão transformando arte em ofício, como o próprio autor ressalta em “Arte e artistas”:

A Arte diz respeito ao indivíduo e nunca, por nunca ser, à sua profissão.

Ser artista é uma aplicação dos cinco sentidos do indivíduo completamente à parte e além de toda a probidade do seu ofício. Ser artista é uma determinada visualidade a par de toda e qualquer profissão ou ciência. Ser artista é o que há de vital e paralelo a qualquer técnica ou ofício, isso mesmo que um dia é o único que libertará o indivíduo profissional da fria mestria e tirania da técnica do seu ofício particular, ou do conhecimento unilateral da ciência que pratica. (1997, p.778-9)

Ao especializar-se em um ofício, o indivíduo acaba voltando toda a sua atenção para aquele determinado assunto. A arte tem o poder de revelar ao trabalhador coisas que vão além da técnica diária. É o meio de fazer o indivíduo repensar a realidade e não agir automaticamente:

A Arte não tem por limites a probidade profissional. É já a dignidade dos próprios sentidos do indivíduo. O artista não é apenas o indivíduo profissional, é incomparavelmente mais do que isso, é já o indivíduo enciclopédico. Conclusão: nenhuma profissão, ofício ou ciência tem vantagem sobre outra em capítulo de Arte. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.779)

À medida que a arte passa a ser um ofício especializado em dominar as massas, ela perde a sua função de instruir e deleitar e passa a ser alienadora. É como asseveram Adorno e Horkheimer (1985, p.114) ao discutir o domínio da indústria cultural:

De fato o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a

racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma.

O público, à medida que aceita o que é posto diante dos seus olhos sem contestar, colabora com a substituição da arte pela técnica. Este é o tipo de público que tomou o lugar do Público da peça de Almada Negreiros, como afirma este autor em “Arte e artistas”(1997, p. 780):

Uma estranha personagem chamada o *público* foi o grande atrapalhador de toda esta questão. O aparecimento do público neste mundo é relativamente recente e deve datar aí por Molière. O público é uma autêntica personagem, completamente falsa, criação perfeita de empresários e negociantes.

O novo público é uma irrisória parte da população que detém o poder econômico e que só se interessa por aquilo que pode aumentar os seus lucros:

Antes do aparecimento do *público* era directamente à humanidade, a essa generalidade máxima, que o artista, seu intérprete e guia, mostrava os achados que os seus sentidos faziam nas próprias mãos da natureza e do mundo. [...]

Todavia, se o *público* é isso mesmo que aqui apontamos, uma personagem falsa, não porque minta mas porque não tem sequer razão de existência, o facto é que ele existe; intruso mas existe, confuso e inexplicável, atrapalhador e injustíssimo mas real, presente e tirano. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 780-1)

O universo do teatro é cenário de outro ato único de Almada Negreiros, **Antes de começar** (1919). Nesta peça, o autor serve-se da ilusão do teatro para apontar a vantagem da fantasia em relação à realidade ao imaginar um diálogo entre duas marionetes de teatro infantil que conseguem a humanamente impossível façanha de integrarem-se um no outro – os bonecos desfrutam, portanto, da unidade primordial.

A ação se passa, minutos antes de principiar uma apresentação infantil, em um palco de teatro no qual Boneco e Boneca descobrem mutuamente que o outro também pode mover-se e falar. A partir dessa descoberta, os bonecos começam um diálogo aparentemente simples, mas

com forte densidade filosófica e simbólica, que os leva a superarem-se enquanto indivíduos e reconhecerem-se Um. Inicialmente, as diferenças entre eles são visíveis (justamente como acontece com o homem e a mulher reais). A Boneca, aparentemente, se mostra mais medrosa do que o Boneco, pois, ao contrário dele, ela nunca se mexe da posição que seus donos a deixam por medo deles descobrirem que ela possui vida. Depois, revelam uma grande capacidade de comunicação que os leva a reunirem o espírito corajoso dele à sensibilidade dela, tornando-se, portanto, integrados.

O reconhecimento dos bonecos principia-se no momento em que a Boneca conta ao companheiro como fora feita. O Boneco reconhece na história da boneca a voz do seu próprio coração:

A BONECA – [...] 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... (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 435-6)

Assim, se num primeiro momento a Boneca se mostra mais ingênua que o Boneco, num segundo percebemos que é a experiência emotiva dela que desperta o coração do colega.

O símbolo da união entre os bonecos transparece em algumas atitudes dos dois, como no ato de se darem as mãos e escutarem o mar. O laço entre as mãos simboliza um elo entre eles:

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 minhas!

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!... que as tuas mãos me tragam festas, me tragam paz... paz que se ganha!... [...] (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.437-8)

O mar simboliza o lugar que os dois habitam, pois, se imaginarmos cada boneco como um rio diferente desaguando no mar, podemos dizer que eles se transformaram num único líquido:

A BONECA – [...] Dá-me as tuas palavras!... essas que tu guardas... essas palavras que não morrem, nem se matam!... essas que lembram o mar... o mar que nunca pára... o mar que não se cansa... o mar que insiste... o mar que não se gasta. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.438).

Nesse momento do diálogo, as forças opostas que se confrontavam no começo da peça (coragem e ousadia *versus* medo e timidez), estão em harmonia. Trata-se da *unidade primordial almadiana*.

Ao propor que a unidade seja possível no âmbito da fantasia, Almada Negreiros revela que concebe este plano com vantagem sobre o plano da realidade, ironizando e contestando a razão: “BONECO – As pessoas é que se enganam! Nós os bonecos, nunca nos enganamos!!!....” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 430).

Assim, se em **O público em cena** Almada Negreiros serve-se da figura apagada e excluída do Público para protestar contra a transformação da arte em comércio, em **Antes de começar** ele se serve de duas marionetes de teatro, figuras mecânicas e controladas, para revelar que a unidade só é possível no plano da fantasia.

2.5 A REPETIÇÃO E A FRAGMENTAÇÃO

Na leitura que fazemos da obra dramática de Almada Negreiros, mais especificamente das duas peças que nos propomos analisar, observamos duas características fundamentais: a *repetição* e a *fragmentação*. A primeira relaciona-se à descrição de uma sistemática e, muitas vezes, exaustiva busca de unidade; a segunda é a consequência da angústia provocada pela ausência de unidade e revela-se, paradoxalmente, na expressão formal dessa busca de unidade.

A ação de Deseja-se mulher envolve um homem que busca a mulher que o faria sentir-se completo. Em sua saga, ele relaciona-se com duas mulheres, e com nenhuma delas atinge a unidade desejada. **S.O.S** mostra a luta de um homem para conseguir um emprego. A sua tentativa é fracassada uma vez que não consegue nem mesmo terminar sua entrevista devido a uma descontrolada e infundável troca de diretores do jornal onde estava sendo entrevistado.

Descritos em itinerários distintos, os enredos das peças são repetitivos na medida em que desenvolvem o mesmo mote: a insatisfação humana, a necessidade de ser inteiro, a incessante e exaustiva busca da plenitude pessoal e social. Como se trata de buscas intermináveis, estas peças não têm um final convencional – pode-se dizer que o espetáculo simplesmente é interrompido. Em **S.O.S.** isto é bem explícito na fala do Árbitro quando diz que a cortina já pode descer uma vez que a cena da troca de diretores do jornal não terminará:

O ÁRBITRO (*Avançando até o mais perto que possa do público.*) – Respeitável público. Minhas senhoras e meus senhores. Este quadro ainda não acabou. Fui eu quem mandou parar. Porque esta cena nunca mais tem fim. [...] Sinto muitíssimo ter que dar esta desagradável notícia a V. Exas., mas, como árbitro, não posso deixar de participar-lhes que é inteiramente impossível seguir com esta peça para diante. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 545)

Em **Deseja-se mulher**, a ausência de um final bem marcado não é assim tão explícita. A foto da família, que precede a queda do pano, representaria a unidade procurada.

Na foto da “família feliz”, Almada Negreiros põe, no lugar de uma mulher, uma sereia, e no lugar de um homem comum, um marinheiro. A sereia atrai, com seu canto sedutor, os homens para o fundo do mar e, portanto, à morte. A sereia – figura folclórica e irreal – representaria a utópica unidade. O marinheiro, aquele que está sempre viajando, representaria a necessidade humana de desbravar novos territórios. A foto, além de ser construída por figuras simbólicas, é uma representação estática da união entre o masculino e o feminino. A foto é o retrato de uma situação fixa, igual, repetida. A foto revela, em última análise, uma visão irônica da busca da unidade perdida.

Os finais dessas peças são encenados por personagens alheias ao quadro fixo de personagens e identificadas pela função que sua figura representa: o árbitro tem a função de mediar uma disputa; a sereia é a figura sedutora e irreal que leva o homem à morte; o marinheiro é o explorador dos mares. Trata-se de personagens “de fora” que “invadem” a cena para interromper os intermináveis acontecimentos.

A repetição indica formalmente, portanto, uma ação que progride, mas não avança. Em **Deseja-se mulher**, o protagonista vive a buscar; em **S.O.S.**, a esperar.

A angustiante busca de unidade, que leva o indivíduo a andar em círculos, faz com ele se sinta fragmentado. Repetição e fragmentação são, deste ponto de vista, inseparáveis, visto que a existência de uma implica a existência da outra.

Mais do que um fenômeno psíquico, a fragmentação revela-se nas peças como uma modalidade estética. As cenas, principalmente em **Deseja-se mulher**, nos parecem uma cadeia aleatória de imagens sem qualquer possibilidade de serem agrupadas num sistema coerente em que se é possível identificar um começo, um meio e um fim. Não se deve confundir, porém, a ausência de nexos com ausência de sentido. As imagens aleatórias são metáforas da fragmentação. Imagens que se ligam por serem recortes da mesma realidade que, por sua vez, é fragmentada. A fragmentação denota, desse modo, a angústia do ser humano e a *maneira* como esta angústia se expressa. É, ainda, o fiel registro de como os fatos (a)parecem aos olhos do artista: *flashes* rápidos e simultâneos da vida cotidiana.

A simultaneidade, o dinamismo e a velocidade, que caracterizam o estilo fragmentado das peças em questão, são algumas das características das Vanguardas – em especial do Futurismo, movimento artístico de que Almada Negreiros foi um dos principais representantes em Portugal.

Foi, com efeito, nas propostas do Futurismo de Marinetti que Almada encontrou um campo fértil para provocar a sociedade da época, como ele mesmo declarou na sua “Primeira Conferência Futurista” (1997: 649):

Consegui, inspirado na revelação de Marinetti e apoiado no genial optimismo da minha juventude, transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da platéia a expressão da intensidade da vida moderna, sem dúvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal.

Embora partidária das idéias de Marinetti, a postura futurista de Almada Negreiros difere daquela do artista italiano na medida em que se revela mais como uma rejeição do saudosismo português do que como adepta de uma política nacionalista, como explica Ernesto Manuel de Melo e Castro (1980, p. 43) ao diferenciar o futurismo português do italiano:

Propósito que revela muito mais a rejeição do obsoletismo da vida portuguesa do momento do que um programa político nacionalista. Programa que os Futuristas Portugueses de fato não tiveram (contrariamente aos Futuristas Italianos), sendo necessário distinguir entre uma “política-nacionalista-fascista” e uma profunda preocupação com a qualidade de ser Português.

As tendências futuristas de Almada Negreiros fazem-se notáveis nas suas propostas de uma revolução artística. Trata-se de clamar por uma arte que retrate “[...] o século em que vive a terra” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 647), que se inspire nos feitos modernos e não nas glórias do passado:

Porque os poetas portugueses só cantam a tradição histórica e não a sabem distinguir da tradição-pátria. Isto é: os poetas portugueses têm a inspiração na história e são portanto absolutamente insensíveis às expressões do heroísmo moderno. Donde resulta toda a impotência pra criação do novo sentido de pátria.

[...]

Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras. Exemplo: pátria hoje em dia quer dizer o equilíbrio dos interesses comerciais, industriais e artísticos. Em Portugal este equilíbrio não existe porque o comércio, a indústria e a arte não só não se relacionam como até se isolam por completo receosos da desordem dos governos. A palavra aventura perdeu todo o seu sentido romântico, e ganhou em valor efectivo. Aventura hoje em dia, quer dizer: O Mérito de tentativa industrial, comercial e artística. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 651 e 653)

O ancoramento no passado deixa Portugal atrasado em relação aos outros países da Europa. Considerando essa “desarmonia” portuguesa,

detectada por Almada Negreiros em relação ao resto da Europa, podemos então pensar que a fragmentação e a repetição provêm do próprio contexto histórico em que as peças que estudamos foram produzidas.

Portugal, segundo Almada Negreiros, está recortado da Europa porque está estacionado nos feitos do século XV; é, pois, um *fragmento* de Europa. Os artistas portugueses, ao continuarem se inspirando nos feitos do passado, *repetem* sempre as mesmas histórias:

A Raça Portuguesa não precisa de reabilitar-se, como pretendem pensar os tradicionalistas desprevenidos; precisa é de nascer pro século em que vive a Terra. A Descoberta do Caminho Marítimo pra Índia já não nos pertence porque não participamos deste feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV.

[...]

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. (1997: 647 e 655)

Repetição e fragmentação, princípios organizadores de **Deseja-se mulher** e **S.O.S.**, são os elementos que configuram, no teatro de Almada Negreiros, um impasse: o ser humano, preso a uma situação caótica, vê-se diante de impossibilidades e de contradições que provocam a sensação de um grande vazio. No vazio, ele busca uma unidade que, dramaticamente, só lhe será possível no plano onírico.

3 A TRAGÉDIA DO MUNDO NATURAL EM DESEJA-SE MULHER

Cada um tem o destino universal de fazer consigo mesmo o modelo de mais uma estátua humana. (Almada Negreiros, “Nome de Guerra”)

Escrita em 1928 e publicada em 1959 pela revista **Tempo Presente** nº. 1 e 3, **Deseja-se mulher** descreve em seus três atos e sete quadros a trajetória de uma personagem masculina em busca da sua integralização, que, nesta peça, deveria ser alcançada no *mundo natural*, ou seja, entre o *homem* e a *mulher*. Essa personagem é identificada de diversas formas: no primeiro quadro é o *Freguês* e o *Noivo*, nos demais – com exceção do sexto em que ele é chamado de *Protagonista* – é *Ele*.

Na busca da outra parte integrante da fórmula da unidade ($1+1=1$), o protagonista se relaciona com duas mulheres que também são identificadas de diversas maneiras ao longo da peça. Contudo, na maioria das vezes, a primeira é *Vampa*; e a segunda, *Ela*.

É importante destacar que a generalização na identificação das personagens confere um valor universal ao assunto: não importa qual é o homem que procura a unidade, uma vez que todos compartilham da mesma ânsia.

A única personagem nomeada da peça é *Vampa*. Entretanto, este não é o seu nome de fato. Trata-se de uma alcunha pela qual ela é conhecida no trabalho: “O CRIADO – A *Vampa*. Chamam-lhe *Vampa*. É a mascote de nós todos” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 497).

Além da multiplicidade de identidades, há em **Deseja-se mulher** uma multiplicidade cênica. Esta, carregada de símbolos muito sugestivos, dá forma à repetitiva busca do protagonista. As rápidas e diversas mudanças do cenário, associadas às mudanças de comportamento das personagens, contribuem com a não linearidade dos acontecimentos. Esta característica proporciona certa “independência” a cada quadro, o que, muitas vezes, causa algumas confusões. Um exemplo disso está na identificação das personagens: em alguns quadros, *Vampa* e a outra mulher são identificadas como *Ela* e, por

isso, num primeiro momento, é fácil confundir as figuras femininas achando que se trata da mesma pessoa⁶. Devido a essa aparente independência – que denota o que chamamos no primeiro capítulo de metáfora da fragmentação – dos quadros de **Deseja-se mulher**, optamos, por uma questão de organização, por fazer a análise de cada quadro separadamente, destacando sempre o jogo de impossibilidades e contradições do qual deriva a *tragédia da unidade* almadiana.

3.1 PRIMEIRO QUADRO

No primeiro quadro, a ação se passa numa luxuosa *Boîte de nuit*.

(Boîte de nuit. *Pequenas mesas redondas com os baldes do gelo. Um grupo de girls o mais despidas possível dança um número de variedades avançando entre as mesas. / Um criado de cabelo branco empastado de cosmético, farda vermelha e galões de ouro, atende o freguês que está só a uma mesa.*) (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 497)

Os termos estrangeiros *boîte de nuit* e *girls* sugerem, logo na primeira rubrica, a universalidade do tema explorado: a busca da unidade. Vale lembrar que o original da peça também não foi escrito em português, mas sim em castelhano – fato que reforça a hipótese de globalização da questão⁷.

É neste lugar sofisticado e mundano que Vampa, a primeira mulher com quem o protagonista se relaciona na peça, trabalha. Vampa é a personagem com o destino mais trágico da peça, pois, depois de viver uma relação frustrada com o protagonista, ela se vê obrigada a caminhar pela *direção proibida*.

A sina de Vampa parece estar estampada nesta primeira cena. Afinal, a atmosfera que a envolve é artificial, assim como o seu comportamento, que muda de freguês para freguês: “A *Vampa que fala em público não é a mesma com um particular. O seu tique pessoal, quando fala a*

⁶ Vale ressaltar que tal confusão, provavelmente, não ocorreria na encenação da peça, a não ser que o diretor tivesse a intenção de confundir o seu espectador.

⁷ Os estrangeirismos voltam a aparecer no sexto quadro (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 516).

uma só pessoa, é confidencial, amaneirado à fadista, dando a cada palavra importância que por vezes não tem” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 498). O seu nome também muda de acordo com o cliente, por isso, quando ela conhece o protagonista, e este lhe pergunta o seu nome, ela diz ter um para cada pessoa:

FREGUÊS – O teu nome?

VAMPA – Já o ouviste.

FREGUÊS – Esse, não. Outro.

VAMPA – Tenho vários nomes.

FREGUÊS – Basta-me um.

VAMPA – O meu nome p’ra ti hás de pô-lo tu. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.498)

O protagonista dá a Vampa o nome de Fata. Quando ela pergunta de onde vem este nome ele diz que o inventou especialmente para ela. É possível nesta cena, verificar um laivo de ciúmes por parte dela:

VAMPA – Não há outra mulher com esse nome?

FREGUÊS – Impossível: Inventei-o agora mesmo pr’a ti.

VAMPA – Juras?

FREGUÊS – Juro! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 499)

O ciúme de Vampa fica ainda mais explícito quando ela “ameaça” matar o Protagonista caso descubra a existência de uma outra mulher com esse nome:

VAMPA – Então ficas sabendo: se eu ouvir outra com esse nome...

FREGUÊS – Diz, diz.

VAMPA (*Com a mão em pistola contra ele.*) – Mato-te. (*Dá um estalo com os dedos.*)

FREGUÊS – Sim, sim! Gosto, gosto! Quero, quero! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 499)

A declaração de Vampa parece deixar o Protagonista excitado, o que é claro na repetição das mesmas palavras várias vezes com certo entusiasmo.

O fato de o Protagonista ter inventado um nome especialmente para Vampa é o suficiente para que ela anuncie a todos a sua própria “morte” até segunda ordem; agora ela é apenas Fata: “VAMPA (*Inesperada e repentinamente, ela sobe para a cadeira e depois para a mesa abrindo muito os braços a pedir silêncio.*) – Atenção! Muita atenção! Até nova ordem a Vampa morreu.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.499).

No primeiro quadro de uma outra peça de Almada Negreiros, **Protagonistas**⁸, temos a encenação de um encontro parecidíssimo com o de **Deseja-se mulher**. Na peça, o protagonista está sentado em uma mesa cheia de réguas, compassos, esquadros e livros, de frente para uma janela. Ele está entretido com terminar a construção de uma casinha de brinquedo para os filhos, quando resolve ouvir um disco no gramofone. Ao som de um *jazz*, como que atraídas pela música, aparecem dançando seis garotas numeradas e pouco vestidas. Ao terminar a música, elas ficam em fila para que o Protagonista escolha uma delas. Das seis, ele escolhe a sexta garota e, quando lhe pergunta qual é o seu nome, ela lhe responde como a Vampa de **Deseja-se mulher**:

LA 6ª GIRL – Yo tengo varios nombres. Depiende de quien me lhama.
 EI PROTAGONISTA – Pero dime uno.
 LA 6ª GIRL – Mi nombre para tí tienes que inventarlo tú.
 EI PROTAGONISTA – Ah bueno. (*La mira deternidamente y después entusiasamase por haberle inventado el nombre*) Mitú!
 LA 6ª GIRL – Mitú?
 EI PROTAGONISTA – Sí. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 550)

Para esse nome, *Mitú*, ao contrário de Fata, o Protagonista dá uma explicação: *Mi* refere-se a ele, e *Tú*, a ela:

LA 6ª GIRL – (*Saborea mentalmente el sonido de la palabra.*) Me gusta. No lo he oído nunca. Y lo que quiere decir Mitú?
 EI PROTAGONISTA – Muy sencillo. (Explica indicando-se primero a sí:) Mí... (*Y después a ella.*)... Mí-tú. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 551)

⁸ **Protagonista** é uma peça de 1930 escrita em espanhol que, de tão semelhante a **Deseja-se mulher**, principalmente, e a **S.O.S**, nos parece uma nova versão das peças.

Mitú é a junção de dois seres em um único nome. Em **Deseja-se mulher**, o Protagonista não dá uma explicação plausível para o nome *Fata*, por ele inventado. Mas é possível fazer algumas sugestões sobre o seu possível significado: *Fata* pode ser proveniente de *fatal*, o que significaria que foi uma *atração fatal* que o Protagonista sentiu por Vampa quando a viu pela primeira vez:

[...] *Ao passar pela mesa onde o criado atende o freguês, ela senta-se presa por um braço. É o freguês que a segura pelo pulso. Passiva, encara-o longamente, inclinando por fim a cabeça a um lado e outro, olhando-o sempre a buscar entre recordações.*)

VAMPA – Nunca te vi.

FREGUÊS – Nem eu.

VAMPA – Sabias que eu existia?

FREGUÊS – Não.

VAMPA – E agarraste-me logo d’entrada.

FREGUÊS – Logo.

VAMPA – E eu deixo-me agarrar.

FREGUÊS – Fica na minha mesa.

VAMPA – Queres que eu fique contigo?

FREGUÊS – Quero, quero! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 498)

A atitude do Protagonista, que segura Vampa pelo braço, e as suas falas, limitadas a responder ao que ela lhe pergunta, denotam o seu encantamento por ela.

Neste primeiro quadro, Vampa desperta no protagonista, de fato, uma atração fatal. Contudo, no quadro seguinte – quando o casal se separa – a situação parece se inverter, pois quem parece ter sofrido a atração fatal verdadeiramente é a própria Vampa, uma vez que é ela quem é abandonada e que se revela incapaz de superar a separação. A atração fatal que Vampa provoca no Protagonista não é, portanto, uma atração verdadeira, é uma atração momentânea, artificial, assim como a atmosfera que a envolve.

A operação que deixou Vampa estéril também é tratada de uma maneira que reforça a sua artificialidade: “O CRIADO – [...] 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.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 497). A fala do criado contrasta com a

descrição inicial de Vampa: “*Mas o grande êxito é para uma mulher estilizadaíssima em grandes decotes no vestido de prata reluzente.*” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 497). O contraste entre a sua bela aparência e a sua essência “vazia” evidencia a artificialidade da personagem que, por sua vez, também se refere à sua operação cirúrgica de modo pejorativo: “VAMPA – [...] Eh gajada! Obrigado. Obrigado por tudo. Ainda não foi desta. Tiraram-me todos os parafusos a mais. Vamos lá ver como se aguenta a caranguejola”. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 497).

Consciente de que é só aparência, Vampa faz pouco da sua esterilidade e anuncia-se disponível aos seus habituais clientes:

[...] Recomeço o serviço. Aqui me têm. Estou mais levezinha sem contrapesos. Vamos levar isto com genica até ao fim. Tive alta e venho mais baixa. (*Faz com os dedos gestos de dinheiro.*) Não dá nem p'ra enterro de terceira classe. Obrigado, gajada! Cá estamos p'ràs curvas Fixe! Olé, olé! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 497)

O preconceito em relação à esterilidade de Vampa é evidente. Agora que já não pode mais gerar filhos, ela simplesmente “deixou de ser mulher”, é tão “vazia como uma casca d'ostra” e, por isso, custa menos⁹.

A própria alcunha, Vampa, evoca artificialidade. Isso se faz pertinente se pensarmos que Vampa é derivado de vampiro que, por sua vez, é uma figura lendária, irreal e ainda dúbia. A imagem do vampiro associa-se à beleza, ao mistério, ao charme, à elegância e ao erotismo. Porém, por traz dessa imagem sedutora há uma criatura horripilante que, além de sugerir o prazer, sugere destruição e morte:

Na sua prática, o Vampiro situa-se no rol das criaturas cuja ação o nosso desejo rejeita. Se, para nós, ele caminha em pleno domínio do negativo, é preciso considerar que essa negatividade se revela, na

⁹ Neste trecho fica explícito um tom misógino, pois o papel da mulher seria apenas o de ter filhos, cumprir com a sua tarefa de continuar a raça humana. A misoginia também fica clara na questão da unidade; afinal, a busca não é da mulher e sim do homem. Ao longo da peça, veremos que para ele é dada uma nova oportunidade com uma outra mulher; já o mesmo não acontece com Vampa. Todavia, sabemos que a peça, assim como quase toda a produção artística de Almada Negreiros, é crítica em relação ao comportamento anacrônico da sociedade da época. Sendo assim, acreditamos que a misoginia explícita em **Deseja-se mulher** é uma ironia ao pensamento obsoleto em relação ao papel da mulher na sociedade: uma reprodutora que deve ser submissa aos homens e estar sempre disposta a servi-los.

atuação vampiresca, como o prazer. Instrumento erótico, embora de um erotismo não genital, o Vampiro reúne em si as pulsões sexuais que são as autênticas pulsões de vida, e, ainda, as pulsões de destruição e morte. (WALDMAN, 1989, p. 5-6)

A atmosfera que envolve o vampiro é, pois, composta de desejos conflitantes: vida *versus* morte; Eros *versus* Thanatos; fascinante *versus* terrível.¹⁰

A característica vampírica de Vampa neste quadro parece suscitar um outro contraste: antes da operação que a deixou estéril, Vampa representava apenas a vampira que seduz os homens e suga o dinheiro deles; depois da operação, o vampirismo denota, além da sua aparência sedutora, a sua impossibilidade de reprodução, o que, na peça, a desvaloriza: “VAMPA – [...] Tive alta e venho mais baixa. (*Faz com os dedos gestos de dinheiro.*)” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.497).

O artificialismo da cena estende-se também ao diálogo entre Vampa e o Freguês. A conversa, assim como o cenário, também indica símbolos sugestivos como, por exemplo, a corda imaginária que o Freguês oferece a ela:

FREGUÊS – Sim. Ouve. Tenho um segredo p’ra te contar: tenho uma corda.

VAMPA – Uma corda?

FREGUÊS – Uma corda feita por mim.

VAMPA – Feita por ti?

FREGUÊS – Fi-la eu p’ra ti.

VAMPA – P’ra mim?

FREGUÊS – Eu passo a corda p’la tua cintura.

VAMPA – P’la minha cintura?

FREGUÊS – Dou um nó.

VAMPA – Um nó.

FREGUÊS – E tu ficas minha.

¹⁰ É importante ressaltar que a figura do vampiro, no campo social, está associada ao sanguessuga, ou seja, aquele que explora o outro. Para nós, a imagem do “parasita” pode ser associada a Vampa antes da cirurgia e do seu relacionamento com o Protagonista. Tal hipótese faz-se pertinente em alguns momentos como, por exemplo, no segundo quadro (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 503 e 504), quando uma ex-companheira de trabalho de Vampa vai visitá-la, tem-se esta conotação de vampiro explorador do outro. Trata-se do momento em que a Mulher sugere que Vampa deveria retornar ao trabalho, pois um banqueiro muito rico daria tudo o que tem para ficar com ela. Vampa, entretanto, renuncia ao seu caráter de sanguessuga ao asseverar à amiga que aquela Vampa morreu. Esta afirmação nos leva a desconsiderar em nossa análise a conotação que a figura do vampiro recebe no campo social à personagem Vampa.

VAMPA – Tua?

FREGUÊS – Sim. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.499)

A corda simboliza um elo entre as duas personagens. Com o laço, Vampa passa a ser do Freguês:

FREGUÊS – E agora... vais ver, vais ver. (*O mesmo jogo de ir buscar o cordel nas mãos dela.*) Passo aqui p'la tua cintura... (*Jogo de passar à roda do corpo dela.*) Dou um nó... (*jogo de dar nó.*) E pronto! Já está.

VAMPA – Sou tua.

FREGUÊS – És minha. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 500)

Entretanto, em nenhum momento ele diz que passa a ser dela. Este fato é muito importante porque, quando o nó é “desfeito”, no quadro seguinte, apenas a figura feminina passa a habitar o nada, enquanto o protagonista continua a sua busca da mulher que o completaria:

VAMPA – E se eu desatar o nó?

FREGUÊS – Se o desatares não és minha.

VAMPA – (*com a mão em pistola contra ele.*) – E não me matas?

FREGUÊS – Não é preciso. É muito pior do que matar-te.

VAMPA – Pior do que matar?

FREGUÊS – Sim.

VAMPA – O que será?

FREGUÊS – É nem vida nem morte.

VAMPA – Nem vida nem morte?

FREGUÊS – É pior que a morte. Estar vivo e não ter vida. Viver em branco. Nada. Absolutamente nada. Nem a morte. O que há mais neste mundo: nada! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 499-500)

Desatar o nó é o mesmo que caminhar pela direção proibida e conviver com a mais amarga solidão. Neste rumo, o ser humano não vive; divaga, porque no mundo não há mais *nada*.

Nos diálogos transcritos acima, são notáveis a fragmentação e a repetição das falas das personagens. Esta característica confere à cena uma dinâmica mecânica, como se as personagens fossem bonecos. O automatismo

da cena ganha maior intensidade com a brusca mudança de cenário que ocorre assim que Vampa passa a ser do freguês:

(Ficam a olhar um para o outro. As suas caras vão-se aproximando uma da outra até ficarem com as pontas dos narizes encostadas. / Vem o criado com o menu. Faz correr um biombo que os encobre do público. O biombo vai-se tornando transparente e através fica uma única luz em cena e na montra da loja de modas com dois manequins de comércio em traje de bodas. O seu único movimento consiste em voltar-se cada um levemente enquanto fala para o outro. Ouve-se uma caixa de música.) (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 500)

Nesta cena simultânea, que se sobrepõe à outra, atinge o seu clímax o carácter mecanicista que as personagens, agora manequins, assumem. Por trás do biombo, as particularidades na aparência das pessoas, que as diferem uma da outra, não são notadas, nem importam. O máximo que se consegue ver na sombra através do biombo é a forma das pessoas que, no caso, se mexem como marionetes.

A caixa de música que se ouve acentua ainda mais os gestos automáticos das personagens/manequins, pois podemos pensar o casal como aqueles noivinhos em miniatura fixados sobre porta-jóias musicais. Talvez a aparência de bonecos, que as personagens passam a ter, deva-se ao fato de os noivos serem sempre muito parecidos, desde a indumentária até as juras de amor eterno:

NOIVO – Até que enfim chegou o nosso dia!

NOIVA – O dia que sempre esperamos!

NOIVO – Já hoje ficamos em nossa casa!

NOIVA – A nossa querida casinha!

NOIVA – De manhã dá-lhe o sol de lado. Do outro lado dá-lhe o sol de tarde!

NOIVA – É nosso o sol todo o dia.

NOIVO – Todo o dia e toda a noite! Todos os dias e todas as noites! P'ra sempre!

NOIVA – P'ra sempre! São as palavras de que mais gosto nas nossas bocas! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 500-1)

Depois da introdução do biombo em cena, as personagens passam a ser identificadas como Noivo e Noiva. Essa “mudança”, ou melhor,

sobreposição de identidades, dá um caráter genérico ao assunto, uma vez que não importa quem são os noivos, já que todos são muito parecidos. Essa cena retrata a mesmice da vida cotidiana: as pessoas até são outras, mas o comportamento não. O casamento seria, portanto, o símbolo da tentativa do casal para consumir a integração sonhada. Essa constatação fica bem clara no uso dos pronomes e dos verbos na primeira pessoa do plural: há o reforço do conjunto, da unidade.

Como se nota, há neste quadro mais abertamente uma valorização do externo, do material e do artificial que apontam para o problema do indivíduo que, ao prender-se no plano da aparência, ignora o plano da essência.

3.2 SEGUNDO QUADRO

As personagens do 2º quadro são as mesmas do anterior, mas agora elas são identificadas de forma diferente: *Ela* e *Ele* – outra vez identificações muito abrangentes. Ambos representam um casal como qualquer outro que vive uma crise no casamento.

Ao contrário do quadro anterior, o cenário é muito simples. A animada e sofisticada *Boîte de nuit* cedeu lugar a uma “*casita isolada no campo*” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 501). A primeira impressão desta cena é a de representação do desejo dos apaixonados: uma casinha simples onde eles poderiam viver felizes. Entretanto, subjacente a esta, nota-se a solidão sugerida pela descrição apenas externa do ambiente: “*Mesa e duas cadeiras diante da casa. Árvore ao lado*” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 501).

Se pensarmos a casa como um símbolo da relação amorosa, podemos sugerir que o fato de a sua descrição ser somente externa, visto que não temos indícios nenhuns do que possa haver dentro da casa, sugere um interior vazio. Desta maneira, a atmosfera deste quadro, apesar de ser oposta à do antecedente, implica o mesmo artificialismo.

A solidão é reforçada pelo comportamento das personagens depois do fracasso do relacionamento. A sedutora Vampa, depois de ouvir por seis meses o companheiro sonhando alto com a fórmula da unidade ($1 + 1 = 1$), cedeu lugar a uma *Ela* deprimida que se entregou a alguém que não corresponde aos seus sentimentos: “ELA – Se consinto, não me querem. Se não consinto, querem-me. Consenti. Dei-me. Estou dada. Dada a quem não me recebe. P’ra onde querem que eu vá fugindo de mim sozinha?” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 502). É como se o desejo dela anulasse o sentimento alheio, isto é, basta que ela queira amar para não ser amada. A atitude das personagens, ao abraçarem-se, demonstra claramente que *Ele* já não está mais ali ao lado dela: “*Ela faz-se abraçar mais do que ele a abraça. Ele vê pela primeira vez escrito na parede 1+1=1. Ela ajuda com as mãos para os braços dele a abraçarem mais forte.*” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 502). Vampa, no fundo, está destinada à sua tragédia de amar sem ser correspondida: uma solidão emaranhada em sua vida. E agora, como “profetizou” o protagonista no primeiro quadro quando lhe ofereceu a corda, a sua vida é pior do que a morte, porque é uma vida vazia: “VOZ – Diz lá: aconteceu alguma coisa? ELA – Nada. O que há mais neste mundo: nada.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 501).

Com o fim do relacionamento, Vampa torna-se sonâmbula. A mulher fadada a habitar o “nada” – é o que ela mesma diz à mulher que vai visitá-la em sua casa com a esperança de levá-la de volta ao seu antigo trabalho: “MULHER – [...] Que queres que eu lhe diga? ELA – Diz a todos que a Vampa morreu. Para sempre.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 504). Se para cada um ela tinha um nome, aqui ela torna-se ninguém: “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.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 504). Segundo a Mulher, o amor liga-se, afinal, à miséria e à solidão.

A materialidade da Mulher contrasta com a indiferença de Vampa que, a partir deste momento, deixa de ser a sedutora vampírica, que usava o seu *charme* para tirar dinheiro dos homens, para viver a tragédia da morto-vivo. Afinal, além de o vampiro ser uma criatura dúbia – à medida que representa prazer e morte – e artificial – à medida que é uma figura mítica –, ele apresenta

um aspecto trágico que deriva do fato de não ser morto, nem vivo, de ter uma existência de “almada penada”, como explica Berta Waldman (1989, p. 6-7):

Enquanto figura mítica, pode-se enxergar, entre outras, uma face trágica no Vampiro. Sem repouso nem satisfação, é impulsionado a prosseguir perpetuamente por um caminho que não escolheu. Porque morto-vivo, nem verdadeiramente morto nem realmente vivo, o objeto de seu desejo é igualmente ambíguo: querer viver, querer morrer. Para sobreviver, tem que beber o sangue dos vivos, mas a opção de não sobreviver lhe é vedada

É justamente essa face trágica do vampiro que se faz mais visível em Vampa: abandonada pelo Protagonista, ela vive a tragédia “vampiresca” de perambular sem destino pela vida. Há, portanto, nesta peça uma inversão: o vampiro, criatura que faz vítimas e causa medo, é a vítima.

Vampa seria uma representante dos marginalizados do meio social burguês. A glória só lhe era possível no ambiente mundano e artificial da *boîte de nuit*, onde os freqüentadores buscavam puramente divertimento e prazer. Fora dele, na sociedade burguesa, a mulher, além de cuidar e ser submissa ao marido, deve lhe dar filhos. Este segundo papel da mulher, Vampa não pode desempenhar. A sua relação com o Protagonista, como não ultrapassa os limites do convencional, parece de antemão condenada pela sua esterilidade.

Aqui o vampiro, aquele que assombra o mundo dos vivos, não é morto por uma estaca no coração, como reza a lenda; nesta peça a possibilidade da morte verdadeira lhe é negada, a morte de Vampa é a morte por exclusão, é, de fato, a morte em vida.

3.3 TERCEIRO QUADRO

O protagonista continua na sua busca e acaba encontrando a segunda mulher com quem se relaciona. O espaço aqui continua oposto àquele mundano e luxuoso da *Boîte de nuit*. Trata-se de um ambiente rústico e isolado no campo: “As quatro paredes mestras de uma casa ao centro da cena. O seu material batido pelo tempo. Nasceu uma árvore no meio da edificação. A árvore é exuberante e frondosa.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 505). Pensando no

“pedaço” de edificação e na árvore, vemos um contraste entre a simbologia destes elementos: as quatro paredes mestras apontam para uma construção inacabada que não deu certo, representando mais a instabilidade do que a incompletude física do lugar; a árvore, também símbolo da fertilidade, exprime a esperança de que agora se terá um relacionamento que dará certo.

Analisando um pouco mais demoradamente, é possível ver a invasão da árvore, embora símbolo de vida e esperança, como o elemento que potencializa o aspecto trágico do quadro. Isto se deve ao fato de que, para terminar a casa, é necessário retirar a árvore e, conseqüentemente, a vida. A árvore impede a concretização da casa e esta implica a morte da primeira. Assim, ao invés de simbolizar a possibilidade do sucesso do relacionamento, a árvore denota justamente o contrário, a impossibilidade do sucesso.

O que se tem neste quadro, embora retratado em um ambiente oposto ao primeiro, é a repetição da mesma história: o princípio de um envolvimento afetivo.

No primeiro quadro, o destino trágico de Vampa podia ser previsto na atmosfera artificial que a envolvia; neste, o destino trágico da nova mulher está estampado na estaticidade dos elementos que a cercam. Esses indícios estão presentes na invasão da árvore, na construção inacabada e no diálogo entre Ela e o Protagonista.

O diálogo dos dois é bastante enigmático; eles falam do lugar em que estão, mas é como se o lugar não existisse:

Ele – Bom dia.

Ela – *(Bastante depois)* – Bom dia. *(Sorri-se.)*

Ele – Faz-me o favor. Sabes dizer-me o nome deste sítio?

Ela – Aqui não é sítio nenhum.

Ele – É a primeira vez que estou em sítio nenhum.

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 – Aqui não tem nenhum nome. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.505)

O protagonista caminhava ao acaso, o lugar em que encontra a mulher não tem nome. A parte da edificação onde ele encontra a segunda

mulher também não é uma casa, é algo que ficou por fazer. Todos estes elementos conduzem a um impasse: o homem está sempre em busca da sua plena realização – que, neste caso especificamente, se daria junto com a mulher –; no seu percurso, ele tem a primeira decepção e passa a caminhar ao acaso para, com o intuito de encontrar-se, até que chega, finalmente, a um lugar que não é propriamente uma casa: o lugar não tem nome, é identificado simplesmente como *sítio nenhum*. Trata-se de um conjunto de elementos incertos que, de certa forma, soam como um presságio de que a sua tentativa outra vez está fadada ao fracasso. A soma destes elementos configura, por fim, a incerteza da vida e dos relacionamentos.

O protagonista conclui que a não concretização da casa deve-se ao veto da fatalidade:

ELA – Não foi. Não foi uma casa.

ELE – O veto da fatalidade.

ELA – Sim. Exactamente. Ainda não tinham encontrado as palavras: veto da fatalidade.

ELE – Onde seria a casa nasceu a árvore.

ELA – Bela árvore!

ELE – Uma bela árvore e o fantasma do que ficou por fazer.

ELA – Sim. Exactamente. E nunca mais se faz. Nunca mais. Para sempre. Outras se farão. Mas não esta: de alguém determinado. Já lhe disse que estive p'ra ser aqui um sítio qualquer que teria um nome.

ELE – E ficou sítio nenhum. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 506)

A impressão que temos é a de que a árvore bela e frondosa, embora represente o natural, a esperança e a vida, impõe-se, nesta situação, como a mão que impede algo de se concretizar. Em cada palavra deste diálogo é possível entender a árvore como a mão “castradora” do convencionalismo, e a edificação inacabada como um projeto vetado por ela.

O Protagonista, primeiramente, chama as ruínas de uma casa: “Ele – (*Olhando a cena*) – Uma casa. Não se faz uma casa em sítio nenhum.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 505). A mulher o corrige dizendo que aquilo não chegou a ser uma casa: “Ela – Isto esteve para ser um sítio com um nome. O senhor viu aqui uma casa. Chama isto uma casa?” (ALMADA NEGREIROS,

1997, p. 505). Juntos, eles concluem que os “pedaços” de construção não chegaram a ser nada: “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 – Ficou parada à nascença. Para sempre”. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 505).

Primeiramente, o protagonista assevera que a construção não é recente: “Ele – Não parece obra recente.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 505). Em seguida, Ela pondera – “Nem antiga. O que é velho parece antigo. Mas o antigo não envelhece.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 505) – e conclui: “Bastante modernas.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 506). É possível verificar neste trecho uma rápida reflexão sobre o velho, o antigo e o moderno. O antigo é aquilo que carrega a sabedoria dos anos. O velho, algo que já pode ser descartado. O moderno é característica daquilo que está além do convencional. Ora, as ruínas, que o Protagonista assevera não serem recentes, somadas à consideração d’Ela de que o antigo não envelhece, nos levam a considerar a obra inacabada como símbolo de um projeto moderno, que se destaca do comum e que, precisamente por isso, é vetado, logo à nascença, pela dura, injusta e castradora mão do convencionalismo, representado aqui pela figura da árvore.

A impossibilidade de criação fez daquele lugar sítio nenhum: “ELE – O mundo imenso em sítio nenhum: o inferno. Nada. Absolutamente nada. O que há mais neste Mundo: nada. Nem vida nem morte. Acontece tudo e não há lugar p’ra nada.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 506).

Apesar da tragédia configurada no cenário, há um elemento que realmente representa a esperança. Trata-se da *luzinha*, percebida primeiramente por Ela, que faz com que Ele veja também:

ELE – E aqui? O que se sabe do que aconteceu aqui? Porque foi?

ELA – Não importa o que tenha acontecido depois da luzinha que nasceu p’ra sempre.

ELE – Que bem que o disse: vi a luzinha. Estou a vê-la.

ELA – Conheço bem esta luzinha que ficou aqui parada no ar p’ra sempre. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 506)

A Luzinha representa o desejo d’Ele e d’Ela, que têm a esperança de se completarem mutuamente. A mulher percebe a presença da luzinha primeiro porque estava sentada esperando por aquele que a fizesse acender. O homem só a vê depois, pois ele não esperava que a hora de reacendê-la chegaria tão rápido:

ELE – E o homem viu uma luzinha. Foi a mulher que a mostrou ao homem.

ELA – Era uma luzinha de gente. E a outra luzinha que era da mulher. O homem parecia que trazia a dele apagada.

ELE – E não estava apagada, era mal ensaiada. Não esperava que a hora fosse antes do que esperava.

ELA – Há tanto, tanto que a hora tardava. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 508)

A luzinha é mais importante do que as histórias, pois que a tragicidade destas podem apagar a ingênua e destemida luzinha da esperança:

ELE – Conhece a história?

ELA – Não. Nem eu nem ninguém conhece. Não importa. A história é com ela. Ninguém sabe nada. Inventam histórias. Tudo aconteceu aqui antes que dessem por isso.

ELE – O que importa é ter nascido a luzinha.

ELA – A luzinha amiga sem história.

ELE – As histórias apagam as luzinhas?

ELA – As luzinhas chegam ao fim das histórias?

ELE – Responda você!

ELA – Aqui esta luzinha disse-me: pode vir fatalidade com seu veto, quando quiser. Quando for, encontra-me sempre luzinha sem outra coerência. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 506-7)

O fato de a luzinha ser sempre encontrada pelo veto da fatalidade, nos faz vê-la como representante da incansável busca da unidade perdida. A luzinha representa o desejo, a esperança e, por mais desilusões que haja, estará sempre lá, incoerente e como um fado maldito.

Sustentado pela dialética de “realidade” e “irrealidade”, o diálogo deste quadro, assim como o do primeiro, desenvolve-se como um jogo de sedução numa linguagem fragmentada e repetitiva, ambientado em um cenário

composto por elementos que, contraditórios, sugerem a impossibilidade de um relacionamento bem sucedido.

Há, todavia, uma diferença entre este quadro e o primeiro: as mulheres. Vampa representa a mulher vampira do mundo mundano. Ela representa a mulher prendada: “Uma jovem sentada a um canto do parapeito ao fundo. Entretém-se numa costura”. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 505). Mas, apesar das diferenças, ambas buscam a felicidade no casamento.

O quadro termina com a descrição da despedida entre Ela e o Protagonista. Nesta se pode notar mais uma vez um oferecimento total por parte dela:

(Desde quase o princípio do diálogo os gestos da mulher têm vindo num crescendo de coqueterie à sedução e até à fascinação. Esta iniciativa por ela tomada de ser ir insinuando fisicamente com atitudes que a descrevem nua não tem limites de sinceridade na mímica da oferta que ela lhe faz. Mímica magistral como o sabe a mulher quando pela primeira vez. A fascinação provocada no homem é evidente, mas não lhe permite acção nem corresponde à da mulher. Fascinado, radiante, mas sem corresponder precisamente às atitudes da mulher cujos gestos persistentes são evidentemente para que o homem a siga. Esta persistência da mulher prolonga-se sem esmorecimento. Também é sem esmorecimento o entusiasmo do homem enamorado. Ambos atingem o auge do desejo cada um na sua respectiva característica neste quadro. Ela sai absolutamente segura de que ele a segue. Ele parece achar bastante ser desejado. [...]). (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.509).

O desejo dela, como o de Vampa, manifesta-se de maneira total, enquanto o dele é parcial, mais como um bem-estar do seu próprio ego. Afinal, ele não segue o amor oferecido. Novamente, o protagonista apenas consegue ver a sua própria necessidade de alcançar a unidade.

3.4 QUARTO QUADRO

As personagens femininas se encontram. Vampa é a manequim de uma loja de roupas luxuosas, e Ela é a freguesa que vai comprar um vestido de noiva.

O cenário lembra um palco de teatro:

(Uma sala com a metade para o fundo elevada em estrado. / Cadeiras no primeiro plano, de costas para o público. Entre o estrado e as cadeiras uma personagem de costas para o público. Uma varinha na mão, à laia de batuta de chefe da orquestra. Bate com a varinha no estrado as três pancadas de Molière. / Aparece sobre o estrado uma linda mulher com imponente vestido de gala. Avança solene até ao fim do estrado e do mesmo modo volta a sair de cena. / A personagem bate repetidamente com a varinha no estrado.)
(ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 509-10)

A cena metateatral põe ainda mais em evidência os conflitos internos das personagens femininas. O artifício do teatro permite que, dentro dele mesmo, ocorra um afastamento para analisar a questão discutida – neste caso, a busca da *unidade*.

Ambas as mulheres sofrem com a distância do protagonista. Vampa usa uma máscara fantasmagórica desde quando se separou dele. Assim, quando o *Personagem* deste quadro pede que ela imagine toda a pompa de um casamento para desfilarem com a maior elegância possível, Vampa, prisioneira do seu drama pessoal, anda pela passarela, fixa um ponto no ar e exclama: – $1+1=1$. A freguesa (*Ela*), que assistia a tudo, desmaia ao ouvir as palavras de Vampa – pois, provavelmente, identifica-se com ela.

Enquanto desfila perante a noiva, Vampa imagina a festividade de um casamento e, por um instante, chega a acreditar que tudo o que imaginou é verdade:

Começa uma música solene. Entra uma mulher vestida de noiva. Anjos seguram-lhe a cauda e o véu. Outros grupos de anjos atiram ao ar pétalas brancas. Bandos de pombos brancos esvoaçam a cena. Tudo é branco. Com a música ouve-se um carrilhão festivo de sinos e um coro de vozes de crianças subindo aos falsetes. Vozes de multidão aos vivas aos noivos. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 512)

A ilusão de Vampa é desfeita no momento em que ela se lembra da fórmula da unidade repetida pelo Protagonista.

[...] Quando a mulher vestida de noiva chega ao fim do estrado e acaba-se de repente a música, os sinos e o coro, e já não há em cena anjos nem pombos.)

A MULHER VESTIDA DE NOIVA (*Fixando um ponto no ar, fala consigo mesma.*) – “Um mais um igual a um”. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 512)

A realidade interrompe o devaneio de Vampa. No lugar da festividade do casamento com anjos e pombas, tem-se a fria comercialização de um vestido de noiva. Vampa custa a acreditar que os pombos e os anjos eram apenas frutos da sua imaginação:

A MULHER VESTIDA DE NOIVA (*A quem lhe está mais perto.*) – E os anjinhos? E as pombas?

UMA MULHER – Quais anjinhos? Quais pombas?

OUTRA MULHER – Aqui nunca houve anjinhos nem pombas. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 512)

A mecanicidade dos movimentos do Personagem, ao olhar alternadamente para a Mulher vestida de noiva e para a freguesa desmaiada, contrasta com a naturalidade da cena imaginada por Vampa:

PERSONAGEM – Um copo d’água! (*Fixando a mulher vestida de noiva.*) O que é que a menina disse? (*Fixando a freguesa.*) Um copo d’água!! (*Fixando a mulher vestida de noiva.*) O que é que a menina disse? (*Fixando a freguesa.*) Um copo d’água!!! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 512)

A realidade neste quadro parece mais artificial do que a fantasia. Aliás, os limites entre fantasia e realidade, que se confundem durante todos os sete quadros, atingem neste quarto uma dimensão diferente porque aqui o cenário lembra um palco de teatro. Dizemos isso porque nesta cena, ao contrário das outras, tem-se a figura do diretor, representado pelo *Personagem*, que exige da manequim uma postura premeditada que deixe transparecer toda a pompa que o traje que ela veste simboliza:

Elegância: um, dois, três.

Distinção: um, dois, três.

Aristocracia: um, dois, três.

Não pense agora em si menina. Tem todo o resto do dia e a noite toda p’ràs suas misérias. Agora a menina é uma grande senhora. A

senhora do maior homem do Mundo. A quinta essência da mulher!
Um minuto, caramba! Um minutinho só. Adiante.

Festa: um, dois, três.

Pompa: um, dois, três.

Milionária: um, dois, três.

Grande gala: um, dois, três.

Triunfo: um, dois, três.

Glória: um, dois, três. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 511)

Para conseguir chegar a este grau de artificialidade, é necessário assumir um papel, comportar-se como outra pessoa. Todavia, Vampa, a mestra de ser uma para cada um, não consegue esquecer-se das suas “misérias”: “VAMPA – Sou manequim, não sou atriz”. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 510). A distinção entre manequim e atriz é muito sutil: ambas estão ligadas pela artificialidade; porém, uma atriz veste uma máscara com o dever de fazer o público acreditar que ela é aquela que diz ser – a atriz tem que transmitir sentimentos como ódio, amor, tristeza; já uma manequim precisa apenas ter as formas perfeitas para dar elegância e estilo ao modelo que expõe. É uma boneca. É um suporte para o que realmente importa: a roupa, o externo. Vampa é apenas manequim, não importam os seus sentimentos, mas apenas a sua aparência, o seu físico perfeito:

PERSONAGEM – Foi aprovada por ter as proporções clássicas. Nada mais. Mas o manequim é p’ra dar vida aos modelos que se lhes põem em cima. A menina tem um corpo estupendo. O corpo de mulher mais estupendo que vi em minha vida. Proporções clássicas. Perfeitas. Perfeitíssimas. Uma raridade de séculos a séculos. A menina não fez nada por isso. Saiu assim. Com um corpo fenomenal que vale mais do que a menina. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 510-1)

A artificialidade, que envolve e caracteriza Vampa, confirma-se mais uma vez nesta cena, na observação do *Personagem* ao dizer que o corpo vale mais do que ela mesma. O *Personagem* não compreende o drama de Vampa e, por isso, a impressão que tem é a de que ela está bêbada ou doida. Isto provoca nela uma revolta que a leva a rasgar todo o vestido. Este procedimento parece chocar as personagens a ponto de deixá-las sem ação, amarradas, impotentes e só conseguindo repetir as suas falas e gestos,

confirmando assim o caráter mecanicista evidente em todos os quadros da peça:

PERSONAGEM – Selvagem!!

A MULHER VESTIDA DE NOIVA – Estrangeiro!! (*Avançam um para o outro.*)

PERSONAGEM – Selvagem!!

A MULHER VESTIDA DE NOIVA – Estrangeiro!!

PERSONAGEM – Sel-va-gem!!!

A MULHER VESTIDA DE NOIVA – Es-tran-ge-iro!!!

(Cospe no chão na direção dele. Ele imita-lhe o gesto. De modos diferentes ambos começam a dirigir-se para as saídas de cena e não saem nunca.) (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 513)

Diante de situações que pedem ação, as personagens sentem-se impotentes. A cena é pura expressão da necessidade – necessidade de unidade.

3.5 QUINTO QUADRO

No quinto quadro, o protagonista e a segunda mulher discutem. A cena é estática como nos outros quadros; os gestos são repetitivos e mecânicos, mesmo porque esta não é a primeira vez que a crise aparece na peça.

O espaço é o *Hall* de uma modesta pensão. Desta vez, o casal não chegou nem a ter uma casa só sua, como acontecera no primeiro relacionamento do protagonista. A expressão das personagens é a mesma do segundo quadro, quando aquelas figuras descobrem que a unidade entre um homem e uma mulher é conflituosa e sofrível: “*As duas personagens do terceiro quadro sentadas à mesa. Paradas como estátuas [...]*” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 513). A postura do casal é tensa: “*Ele fixa-a com o olhar sem pestanejar. Ela não o olha senão quando responde. No longo silêncio ouve-se por vezes a respiração um do outro.*” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 513).

É na impossibilidade de conciliação entre o homem e a mulher que se revela a ação trágica de **Deseja-se mulher**. Aliás “[...] a polaridade dos pressupostos é uma exigência indispensável, é ela que torna possível a ação trágica.” (BORNHEIM, 1969, p.74).

Embora com elementos distintos, a ação deste quadro repete, de certa forma, a do segundo quadro. Naquele o Protagonista abandonava Vampa; neste, abandona Ela.

A incessante busca da integração dos sexos é exposta nesta cena, no momento em que um casal de apaixonados entra na pensão:

Entra um jovem casal. Vêm abraçados. Ele furta-lhe beijos e diz-lhe segredos ao ouvido. Ela aceita tudo mas faz-lhe sinal de estar ali gente. Ele de nada se importa. Sobem a escada. Ele a furta-lhe beijos e com segredos ao ouvido, ela deixando-o fazer, mas com o pudor de estar gente ali. Saem. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 515)

Esta cena, que num primeiro momento nos parece solta, mostra que a busca da unidade se dá a todo o momento: enquanto uns relacionamentos são desfeitos, outros estão surgindo.

Apesar das repetições, há neste quadro alguns pontos divergentes do segundo. Um deles é a postura da mulher que, ao contrário da Vampa, briga com o protagonista, ameaça abandoná-lo e decide, no final do quadro, procurá-lo:

[...] Deixou-me ir embora. Não perdoou. Se tem experiência que o mostre: não se deixa fugir a mulher que se deseja. Vou. Vou fazer o papel do homem. Vou buscá-lo. Foi longe demais. Disse o que não se diz. Nada ficou por dizer. Não se me apaga dos ouvidos o que se diz e ele disse. Eu também sou difícil. Não podemos nada. Já, já não. Amanhã. Que ele sofra também. Apanho-o ao sair de casa. Amanhã. Sabe bem que é ele quem amo. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 516)

Outra divergência é a postura do protagonista que, embora esteja disposto a abandoná-la, hesita em fazê-lo: “ELE – Não sei qual seja a minha cobardia: se deva deixar-te, se deva matar-te” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 514). “(Ela faz o gesto de forçar passagem. Ele insiste em impedi-la)”

(ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 515). O protagonista não consegue abandonar a mulher porque não consegue libertar-se da sua sina que é a de sentir-se atraído por ela. Além disso, o isolamento é ainda mais insuportável do que a união conflituosa – como explica Almada Negreiros ao dissertar sobre as relações do *mundo natural* em “Direcção única”. O relacionamento amoroso parece, neste caso, uma espécie de “condenação”.

O Protagonista compreende a impossibilidade de fugir à sua sina – à necessidade da busca – e, por isso, assevera a Ela:

ELE – Verás: serei vingado. A vingança será para sempre o teu novo amor. Quando vier não o destrinçarás do amor que mataste. Queres singular e encontrarás plural. Sempre meio vivo e meio morto, nada que satisfaça. Tu mesma capaste em ti a tua perfectibilidade. Castrada de amor, não de sexo. A ânsia de amor morrerá em ti, e em ti o amor ficará sempre adiado. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 515, grifo nosso.)

Ela não o compreende bem, entende as suas palavras como ameaças e pragas. Ele tenta mostrar-lhe a impossibilidade da fórmula com que sempre sonhou (1+1=1): “queres singular e encontrarás plural”.

ELE – Verás: não sou eu que me vingo. Nem to desejo. É a susceptibilidade mesma do sentimento que se chama amor. Nem susceptibilidade minha nem tua. Do sentimento. Do amor. Há no amor uma virgindade mais susceptível do que a nossa. Que tem veto. O veto da fatalidade: quem não é vassalo d’amor, menos será seu juiz. Em amor não há senão vassalos. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 515)

A submissão ao amor e a impossibilidade de o par conjugal tornar-se *uno* provoca no indivíduo uma amarga solidão: a angústia de ser só tanto na vida pública, quanto na vida íntima:

ELE – Não há já encontro possível, nem comigo nem com ninguém. É a ti que a tua intransigência não deixará viver. Ficarás eternamente sozinha na vida e na morte, condenada a estranhos, a desconhecidos, a intrusos, a mortos que mataste. Ficarás eternamente sozinha com todos, pública e in-ti-ma-mente! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 514)

É possível verificar na palavra *intimamente*, grafada com as sílabas separadas, a mesma separação que há na vida dos indivíduos. Não há conjunto, o que há são aglomerações de indivíduos sozinhos: *in-ti-ma-mente*. As palavras do protagonista nesta cena são parecidas com as de Almada Negreiros no seu manifesto “Direção única” (1997, p. 766):

Vós, indivíduos das cidades, e dos campos, vós, indivíduos de todas as partes e que fazeis parte de todas as multidões, respondei todos por um:

Com quem comunicas tu?

Não te perguntamos com quem trata todos os dias, nem com quem falas, nem com quem vives, nem com quem dormes. Perguntamos-te unicamente com quem te entendes?

Com ninguém!

Estás tão sozinho no meio de toda gente ou ainda mais do que se não houvesse no mundo mais ninguém do que tu.

Nas falas do Protagonista, especialmente neste e nos quadros seguintes, é possível reconhecer a voz do próprio autor. Nestes momentos, a peça deixa de ser apenas uma constatação crítica da realidade para ser também uma proposta de como ela deveria ser.

A impossibilidade de homem e mulher fugirem à sua sina de querer um ao outro é estampada na dificuldade, que tanto o Protagonista quanto Ela têm, de sair de cena definitivamente:

Força e consegue passagem. Sobe a escada e sai. Ele imóvel. / Entra um jovem casal. Vêm abraçados. Ele furta-lhe beijos e diz lhe segredos ao ouvido. [...] Subitamente, a personagem que ficou imóvel [...] sai. [...] aparece ao cima da escada a mulher do princípio deste quadro. Desce precipitadamente e pára a meio de repente. Depois desce um degrau, e outro, e mais outro, e depois precipitadamente de novo até ao fim da escada. Pára no fim da escada. Sobe uns degraus lentamente. Pára e volta-se para onde a escada desce. Desce um degrau, volta-se e sobe três. Volta-se, desce uns degraus depressa, volta-se e sobe-os devagar. Agarra o corrimão com ambas as mãos. Deita a cabeça para trás. Depois atira-a para adiante. Cai-lhe sobre as costas das mãos. Levanta-a com um gesto de recuperar-se. Com ambas as mãos no corrimão ora sobe ora desce os degraus com ânímos opostos. Está a meio da escada. Entra em choro compulsivo, tapa os olhos com as mãos, sobe precipitadamente e sai. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 515-6)

A felicidade do outro casal em cena contrasta com a dor do casal que se separa. As situações concomitantes e inversas indicam a repetição dos relacionamentos: princípio e crise, num movimento cíclico e perpétuo.

3.6 SEXTO QUADRO

O sexto quadro é o mais “independente” da peça. Trata-se de uma cena surreal em que o protagonista discursa sobre a fórmula com a qual sonhava nos quadros anteriores.

O cenário é uma rua de um país estrangeiro. Contudo, ao contrário do que se pode imaginar, não se trata de uma pátria específica – o que fica sugerido pelas diversas bandeiras expostas no sinaleiro:

(Um poste de viação com os três olhos: amarelo, vermelho e verde. / Polícia sinaleiro com bandeiras de várias nações no peito e nos antebraços. / O protagonista, de gabardina e maleta, dirige-se ao sinaleiro com um cartãozinho.) (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 516-7)

Esse espaço multinacional prova que a “perda” da unidade não é problema de uma única nação, mas sim de todas. Essa universalidade é clara também na figura do Sinaleiro, que indica as direções em diversas línguas:

SINALEIRO – *Knorr. On écrit knorr. On prononce Pfaff. Devant vous. Em frente. Primera a la derecha. All right. Depois a la izquierda, sinistra, gauche. Em marchant toujours devant vous, en face: C'est-à – dire: Knorr. On prononce PFAFF, on écrit Knorr.* (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 516)

Neste cenário “global”, atravessa a cena grupos de transeuntes com um comportamento nada convencional:

(Toca o apito e faz o sinal de trânsito. Atravessam a cena em sentidos contrários dois grupos de transeuntes, todos de pé-coxinho, segurando um pé com a mão [...] Aparece o sinaleiro que faz o sinal de passagem. Atravessam em sentidos contrários a cena dois grupos nos quais cada um vem lendo o seu livro.) (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 516)

O comportamento em série dessas personagens leva-nos a pensar que elas representam pessoas que caminham pela “direção única”: aquela que Almada Negreiros afirmava ser o sentido ideal por onde todas as pessoas deviam seguir.

Outra figura nada convencional que atua nesta cena é o Anjo da guarda do protagonista, que resolve abandoná-lo porque está cansado de vê-lo empenhado em uma busca que ele, anjo, entende como uma fuga:

ANJO DA GUARDA – Triste idéia: sair de sua terra p’ra sítio nenhum no estrangeiro! Quanto mais longe mais perto ficas do que queres fugir. E eu que ando aqui numa dobradoira a ver o que o menino resolve. Tão certo quanto um e um serem dois, tu já não mudas, vais direitinho assim até ao fim. E eu sempre a dizer-te, tintin por tintin, como hás-de fazer. Tão simples! Sempre tiveste a tua vontadinha. Lá uma coisa que tu só é que sabes. Ora sozinho ninguém vive. E eu pr’aqui sozinho atrás de ti: nem confidente, nem secretário, nem gerente, nadinha! Bem se sabe que o segredo é alma do negócio, mas comigo, caramba!... Encheram-se as medidas. Já li dez vezes o resto da tua vida. Não te sirvo p’ra nada. Não sou enfermeiro nem sentimental. Digo-te agora o que ando por dizer-te desde a tua maioridade: adeus! Governa-te sozinho. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 517)

É essa figura do irreal, o Anjo, quem responde pela realidade que a personagem masculina questiona. O que se tem na fala do Anjo é uma explicação do comportamento do protagonista e, mesmo que tenha decidido abandoná-lo, não há mudança de conduta do protagonista:

(Finge dar passos que se vão afastando. O protagonista impassível. Em face disto, o anjo da guarda decide, destroçado, sair pelo fundo. Antes de sair olha atrás. Pé ante pé volta ao protagonista e dá-lhe um beijo na cabeça sem a tocar. Sai chorando convulsivamente. [...]).
(ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 517)

A dificuldade do anjo para partir de fato se parece com a mesma dificuldade que Ela teve no quinto quadro para se separar do Protagonista. Ambas as personagens parecem acreditar até o último segundo que o Protagonista vai desistir da sua busca.

Quando o Protagonista chega ao lugar estrangeiro, também hesita quanto ao qual caminho a seguir:

[...] *Faz com enfado os mesmos movimentos do protagonista. Este decide-se por onde disse o sinaleiro, mas antes de sair pára. Hesita um passo. Hesita outro. Decide-se pelo lado oposto. Antes de sair pára. Hesita um passo. Hesita outro. Fica a dar voltas em cena. Umas rápidas, outras lentas. Pára desolado.* (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 517)

A dúvida quanto ao caminho a ser seguido e a hesitação perante situações inesperadas ou novas constituem um comportamento recorrente que marca quase todas as figuras da peça. Um exemplo é o que acontece com a Personagem do quarto quadro no momento em que a freguesa desmaia: o Personagem não sabe se olha para Vampa ou para a freguesa desfalecida no chão. Ainda no quarto quadro, Vampa e o Personagem discutem, mas nenhum dos dois consegue tomar qualquer atitude além de chamarem-se, em tom de ofensa, de estrangeiro e selvagem.

O protagonista desloca-se para um país imaginário, ou melhor, “sítio nenhum no estrangeiro” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.517). Trata-se de uma cena em que a fantasia suplanta a realidade e, por isso, num primeiro momento, a impressão que temos é a de que ela é independente das outras. Esta impressão é natural, pois nos parece claro que **Deseja-se mulher** é composta por recortes como se fossem quadros postos um ao lado do outro.

Marjorie Perloff (1993, p. 104)f, em **O momento futurista**, considera que o recorte, a que chama de *colagem*, dá um aspecto inesperado, aparentemente alheio ao contexto circunscrito, visto que possibilita um jogo em que os participantes devem reconhecer neste fato inusitado a relação com o todo: “Pois cada elemento na colagem tem uma função dual: refere-se a uma realidade externa, ainda que o seu impulso composicional seja o de socavar a própria referencialidade que parece afirmar”.

São justamente esses recortes, ou melhor, essa simultaneidade plástica que dá sentido à peça. Afinal, é nos fatos aparentemente bizarros – como no biombo que deixa transparecer o casamento, na aparição do casal, nos transeuntes de pés-coxinhos, na aparição da Vampa neste sexto quadro e

na figura do marinheiro e da sereia do último quadro – que reconhecemos a relação com o todo que é a expressão da necessidade em cena e da impossibilidade de saciar tal necessidade. O casamento representa a esperança do homem e da mulher em integrarem-se, o que é acentuado com a introdução do biombo que, ao transformar os noivos em sombra, mostra como esse ato é comum e repetitivo. O caráter cíclico da busca do indivíduo pelo outro é também visível na entrada do casal de apaixonados na pensão. A aparição de Vampa carregando os restos do vestido de noiva nas mãos demonstra a quebra de um sonho e o vazio que a ausência dele deixou em sua vida. O marinheiro e a sereia representam a união conflituosa entre o homem e a mulher – visto que em seu pequeno diálogo parecem estar sempre brigando – e, quando “posam” para a foto junto com a sereiazinha, realizam uma alegoria da união dos contrários: macho e fêmea, homem e mulher, racional e irracional, humano e animal.

Por último, os “recortes coerentes” indicam, simplesmente, que não há unidade, uma vez que *a realidade é fragmentada*. Os acontecimentos são muito rápidos e nós os contemplamos por meio de *flashes*, cenas colhidas sucessivamente e que não estabelecem, necessariamente, relações entre si. Este é o efeito provocado pela modernidade que impõe ao mundo velocidade.

A fragmentação é o motivo que leva o protagonista a discursar: “PROTAGONISTA- [...] Um dia acontecerá à humanidade o mesmo que já acontece a cada um, que estamos sozinhos em nossos sonhos, sozinhos entre empregados do mundo!” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 518). Nesta fala há uma clara crítica à sociedade moderna em que o indivíduo, preso às suas necessidades particulares, não consegue ver o outro.

Nesse meio, em que as pessoas trabalham apenas para lucrar, findou a vocação. Ela foi sufocada e no seu lugar surgiram operários, escravos da profissão:

PROTAGONISTA – [...] P’ra subsistir temos que pagar profissão a troco de vocação. Um dia a humanidade será toda de profissionais, de especialistas, de funcionários, e já a ninguém nascerá vocação. Já não será necessária. Não há sítio nem ocasião p’ra ela.

Hoje já não resta da vida senão a avidez de viver. Viver a todo o custo. Viver não importa como. Todos voltados p’ra humanidade.

Todos de costas voltadas à vocação. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 518)

A sociedade, portanto, é formada por uma legião de profissionais, máquinas de servir ao mundo e aos seus desejos concretos; em outras palavras, o indivíduo afastou-se da humanidade:

PROTAGONISTA – [...] A palavra humanidade ressoa estremeçada nas bocas sentimentais. Como se da humanidade dependessem vocações. Como se não fosse das vocações que depende a humanidade. A avidez de viver a todo o custo, não importa como, é própria de empregados do mundo, é própria da humanidade. Não é própria da vocação. Esta palavra que não se usa, que ninguém entende, que não tem sentido. Esta palavra única da colaboração.

Entende-se colaboração de profissionais, de especialistas. Já não se entende a de vocações. Hoje é de mentecaptos pronunciar a palavra vocação.

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 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! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 518-9)¹¹

“O deserto inundado de arranha-céus” a que o protagonista se refere é a sociedade tecnológica e desenvolvida que provocou a mecanização do ser humano, que se sente cindido.

Em meio ao discurso engajado do Protagonista surge Vampa, sonâmbula, levando nos braços os restos do vestido de noiva que rasgara no quarto quadro. Ela atravessa o palco repetindo o seu drama:

VAMPA – Tu sonhas alto. Quando dormes, tu dizes coisas que nunca me disseste cara a cara. Dizes sempre a mesma coisa. Tu consentiste que eu te quisesse. E eu quis. Para sempre. Eu não me enganei. Tu sim. E nem sequer o ponto final. Pegaste-me o sonhar

¹¹ O discurso do Protagonista lembra muito um trecho do manifesto “Arte e Artistas” (1997, p. 778-779), precisamente na segunda parte, onde Almada Negreiros discute as diferenças entre vocação e profissão. A semelhança entre os textos permite-nos sugerir que, nesse momento, o Protagonista exerce o papel do próprio autor, ou melhor, é na voz desta personagem que podemos reconhecer a voz do autor criticando e propondo uma realidade diferente, mesmo que esta lhe pareça impossível.

alto. Digo sempre a mesma coisa. Sem ponto final. Para sempre.
(1997: 518)

A aparição de Vampa rompe, de certo modo, com o andamento da cena. A sua passagem, aparentemente sem nexos, mostra-nos, de forma artística, que a vida real é feita de situações e imagens sobrepostas. Os fatos nem sempre se sucedem linearmente.

Outro acontecimento notável durante o discurso do Protagonista é a pergunta de uma personagem, o 1º Curioso. Esta destoa em meio à multidão diferenciada que escuta, compreende e aplaude freneticamente o Protagonista, devido a não compreender as palavras do orador:

1º CURIOSO – Que disse ele que todos gostaram?

2º CURIOSO – Disse, e muito bem, que mataram o homem.

1º CURIOSO – Ah! coitadinho. E quem era o homem?

2º CURIOSO – Dizes muito bem: quem era. (*Importante.*) Não é homem nenhum. Eu, tu, ele, nós, vós, eles, todos somos o homem. Mataram todos! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 521)

O Curioso desentendido confere certa comicidade à cena. Comicidade que contrasta com o trágico acontecimento relatado pelo protagonista: a “morte” do homem. Essa personagem é representante daqueles que escutam, mas não entendem.

A pergunta do Curioso revela uma inversão, visto que, normalmente, em meio a uma platéia, há um ou outro que compreende o que está sendo dito – e não o contrário, como acontece neste quadro. Pode-se constatar, desse modo, a inversão como uma ironia e uma proposta de um público ideal: espectadores que param, escutam e se interessam por uma personagem que discursa sobre o caso da humanidade.

Na sociedade moderna e capitalista, os indivíduos estão preocupados demais com os seus casos particulares e não percebem que o problema da humanidade diz respeito também a cada indivíduo que compõe essa humanidade.

3.7 SÉTIMO QUADRO

O protagonista e a segunda mulher, neste último quadro, voltam ao mesmo lugar onde se conheceram. Entretanto, há um diferencial entre este e aquele cenário: a ausência da exuberante e frondosa árvore que havia entre as quatro paredes mestras da casa que ficou por fazer.

No terceiro quadro, chegamos à conclusão de que a árvore tinha um dúbio significado: *positivo*, ao passo que representava esperança, fertilidade e vida, e *negativo*, pois simbolizava as imposições e repressões das convenções.

Entretanto, a ausência da árvore neste quadro só pode significar uma coisa: a carência de esperança de que aquele relacionamento se refaça. Desse modo, o que permanece em cena é o insucesso da construção simbolizando o fracasso da relação.

Se no terceiro quadro, quando Ele e Ela se conheceram, o diálogo deles era carregado de símbolos que sugeriam a insinuação e a sedução, neste sétimo quadro o diálogo expõe as dores e as amarguras que o fracasso da união causou.

Ainda que cientes da impossibilidade de entenderem-se novamente, o Protagonista e Ela voltam ao mesmo lugar onde se conheceram:

ELE – Voltaste aqui?

ELA – A primeira vez hoje desde que ambos estivemos.

ELE – Eu também. Cheguei de madrugada.

ELA – Já estavas quando eu cheguei?

ELE (*Afirma com a cabeça.*) – Parece-me que esperavas alguém.

ELA – Bem vêes que não.

ELE – E vieste.

ELA – Assombra-me ver-me aqui. Nada decidi. E vim. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 520)

É como se as personagens fossem atraídas por uma força maior que vai contra a sua razão e os seus princípios. O retorno sugere a falta de mudança no curso da história, a insistente necessidade de reencontrar a perdida unidade primordial. Trata-se mais uma vez da repetição do mesmo mote, como se as personagens fossem, misteriosa e inevitavelmente, atraídas

entre si. Atraídas fatalmente, como que condenadas a uma sina dolorosa, a sina que Almada Negreiros explica em “Direção Única” (1997, p. 754).

As diferenças entre homem e mulher resultarão sempre num relacionamento conflituoso. Contudo, a dor da solidão parece pior do que os conflitos da convivência, e é esta dor que faz homem e mulher procurarem-se: “ELA – Que poderes ocultos me raptam? ELE – Poderes ocultos que tu mesma levantas” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 520). Os poderes ocultos a que eles se referem é a fatalidade da insaciável busca da integração, física e psicológica.

A necessidade é, portanto, o que faz Ela e o Protagonista voltarem àquele lugar. Para Ela, a necessidade é a expressão da sua fragilidade: “ELA – Não vim eu. Veio a minha fragilidade. A que me fez desmaiar um dia. A que me fez buscar-te depois de despedidos. Não são brasas em cinzas que quero” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 521). E defende-se ao dizer que a única coisa que busca ali é o ponto final: “Daqui não quero senão ponto final” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 521).

Pôr o ponto final parece mais um impasse, assim como aquele do sexto quadro quando o Protagonista não sabia para que lado seguir, ou quando o Anjo tem dificuldade em abandoná-lo:

ELE – Está na tua mão o ponto final. Também eu não tenho paz. Também vim hoje aqui. Deixa morrer o que mataste. Não tragas tu na tua luzinha o que p’ra sempre ficou por fazer. Deixa que em ti morra em paz o que tu mataste. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 521)

O Protagonista faz referência à incapacidade d’Ela, que não consegue matar o que sente por ele; afinal, o desejo de matar, nela, é neutralizado justamente pelo desejo de ser feliz com ele: “ELE – [...] Sem o queres, guardas ressentimentos que acendem ódio e ressuscitam fantasmas. Cumpre com a tua luzinha. Basta-te com o que te basta” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 521). A luzinha representa a esperança. Assim, cumprir com a luzinha é apagar os ressentimentos e afugentar os fantasmas.

É nítido, durante todo o diálogo, que ambas as personagens vivem um conflito particular: ela hesita entre a *razão* – porque tem consciência de que

nunca terá o Protagonista por inteiro – e o *desejo* – pois que está “fatalmente condenada” a querê-lo; ele está entre a *estabilidade*– na medida em que quer unir-se à mulher por reconhecer que a união conjugal é necessária à sua vida – e a *aventura* – já que, mesmo junto dela, não consegue saciar o desejo expresso na fórmula $1+1=1$.

A diferença de conflitos deve-se à diferença entre os sexos – justamente a diferença que os atrai. O Protagonista parece, ao contrário dela, ter consciência deste fato:

Não lhe acarretes enganos mal cumpridos. Desejo-te, fêmea, que tenhas por fim nascido mulher. Sê tu as tuas próprias palavras. Mas dá-me a minha paz. Mata-me, de verdade, para ti, para sempre. Não guardes contas que não se fecham, quando é fechadas que desejas as tuas. Não mandes fantasmas ao fim do mundo convidar para dia certo em sítio nenhum. Eu deixei-me matar lealmente, como é morte, para sempre. A minha vida com a tua ficou por aí. Nunca te mandei fantasmas com recados que assustam. Deixei-te livre. Sem sentimentos póstumos. Mas também tenho fragilidade. Fragilidade d’homem. Fragilidade de mulher é relativo a homem. Fragilidade d’homem é sempre cobardia. Vim hoje aqui. Não para fogo que recomeça sempre mal. Mas por minha paz. A minha paz, mulher, será a tua. Vim por certeza que já não me diz interesseiramente respeito: a tua paz. A tua paz será a minha. Quando tudo te corra bem, alguém vive a tua paz para sempre. Abnegadamente. Sem a intrusa presença. Sem a imprevisível presença. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 521)

Nesta fala, o Protagonista revela que a mulher cobra do homem um comportamento que não é natural dele. Ela parece ser mais transparente nos seus sentimentos; o Protagonista, mais discreto. “Fragilidade de mulher é relativo a homem. Fragilidade d’homem é sempre cobardia”. Talvez esta afirmação não se refira simplesmente às diferenças entre os sexos, mas sim às imposições da sociedade machista, que cobra do homem uma postura firme, o que não deixa de ser uma forma de repressão. Naturalmente, as diferenças entre homem e mulher chocam-se; socialmente as diferenças tomam uma dimensão maior, geram padrões e aqueles que fogem desses padrões – por exemplo, um homem que deixa transparecer as suas fragilidades – são, de alguma forma, punidos.

São precisamente as diferenças naturais, entre o homem e a mulher, que conduzem à separação do casal. Ela fica angustiada e, até mesmo, amargurada:

[...] Deixa-me passar! Tira-te da minha vida! Sai da minha vista! Deixa-me passar! Já viram isto?! Sentinela à vista! Toda a vida sentinela à vista! O meu íntimo devassado! [...]

Estavas ausente quando eu me dava a ti. Escrevias números na Lua. Sim. Ausente, Estavas ausente quando me despedia de ti. Como um desconhecido, como um estranho, deixaste-me ir embora. Deixaste que eu te fugisse. Consentisse que eu te deixasse. Estavas ausente nos dois momentos mais decisivos da vida: quando eu me dava e quando eu te fugia. Deixa-me passar! [...] Chegas sempre antes ou depois dos teus momentos decisivos. Deixa-me passar! Deixa-me passar, fantasma! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 522)

Embora a mulher diga sentinela à vista, a impressão que temos é a de que, no fundo, é da vontade dela que ele não a deixe partir. Talvez, o que Ela queira, por trás do seu discurso sobre o abandono, é uma prova do amor dele por ela.

O Protagonista, inerte durante a demonstração da amargura dela, fica só em cena e reflete sobre a impossibilidade de se alcançar a unidade:

ELE: (*A meio da cena, encontra os seus pensamentos para explicar-se.*) – Buscava mulher, a fêmea inspiradora. Encontrei o que gostava. A tua presença provocou em mim o sentimento inédito que buscava. Fiquei transposto. Outro. Como desejava. Senti logo que não me sentia. Já não era só mundo o que havia em mim. Todo o meu ser se multiplicava até os confins do universo. Eu já escapava às leis de tempo e espaço. Sonho e realidade era tudo um.

Senti-me sem inimigo, para sempre. Fiquei seduzido por sentimento que buscava e afinal excedia em muito o melhor do meu desejo. Fiquei possuído por aquele sentimento que liga todas as coisas e todas as pessoas, e não talvez duas pessoas apenas.

O que eu buscava e tu mo inspiraste não foram contas hereditárias que não se saldaram, animais conflitos milenários que impedem fêmea e macho de serem mulher e homem. Fiquei logo isento de lutas de sexo. Tu, mulher, não reconheces que tu mesma me inspiraste. Assombra-te o sentimento que em mim inspiraste. Tu que tinhas pr'ò mundo uma altura que não sabes ter p'rà vida! Eu deixo-te passar e estou-te reconhecido, mulher. Tu deste-te e não te tive, mas deixaste-me inteiro o que eu buscava. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 522-3)

Do solilóquio do Protagonista entendemos que a sua busca deve continuar: ele tem consciência de que a integralização pessoal não basta para atingir a unidade ideal, que requer também a integralização *social*, ou seja, aquela que se dá com a coletividade.

A tragédia do mundo natural deve-se à impossibilidade de transformar em convergências as divergências entre homem e mulher. Trata-se do infundável conflito que configura o elemento trágico, como observa Peter Szondi (2004, p. 84-5):

O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão.

Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente. Se for esse o caso, ou o aniquilamento tem como objeto algo de insignificante, que como tal escapa à tragicidade e se manifesta no cômico, ou a tragicidade é superada no humor, suplantada na ironia, ultrapassada na crença.

A cena final resume, de forma inusitada, toda a peça num interessante quadro:

*[...] Entra uma rapariga com sobretudo de homem, trombeta de varas e velha caixa de rufo a tiracolo sobre as costas. Segue-a um homem de gasta peliça, coco e um gramofone de campânula em corola vegetal. Observam a cena. O homem deixa o gramofone no primeiro plano voltado para o público. / Uma cortina vem coincidir com a suposta parede da edificação mais próxima do público. / A rapariga, o homem e a edificação desaparecem por detrás deste pano. Música de abertura de espetáculo de circo com pratos, tambor, bombo e cornetim. À transparência deste pano é um mar de ondas rudimentarmente articuladas em movimento inquieto. Por um sistema de várias cortinas transparentes subindo sucessivamente, torna-se cada vez mais nítida a visão por transparência. Cessa, extinguindo-se, a música de abertura e começa no gramofone a valsa alemã **Sobre as Ondas**. Aparece navegando um barco que pára no meio do mar. O barco chama-se à proa 1+1=1. Traz um marinheiro. Bigodes retorcidos, grossas suíças, cabelo negro encaracolado a sair em cacho do boné com o nome do barco na fita, camisola às riscas vermelhas horizontais, grosso casaco de bordo com divisas e cachimbo que fuma como chaminé de indústria. O marinheiro deita ao fundo do mar uma âncora de prata reluzente enroscada pela palavra Esperança. Tira de dentro do barco um embrulho de papel de seda verde. Desata-lhe os cordéis. Desembrulha com carinho e conhecimento. É uma rede de pescar semeada de estrelas de Natal. Lança a rede pela borda e espera sentado. Começam os empuxões*

na rede. Levanta-se e iça a rede. / Vem nela uma sereia. Cabelos de oiro compridos, soutien para os grandes seios, corpo de escamas verde-escuro e duas caudas de peixe com as barbatanas.) (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 523)

Este cenário circense e até surreal mostra-nos que a busca da integralização é infinda: o barco onde está escrito $1+1=1$ aponta para a necessidade de se atingir a unidade; a ancora enroscada na palavra esperança dá um sentido de continuidade, de busca infinita.

As personagens híbridas – a sereia e a sereiazinha – representam a mistura de identidades, ou seja, identidades fragmentadas que se desdobram em outras, mas que buscam o mesmo fim: a unidade. O marinheiro é a figura masculina que navega pelos mares, representa o viajante.

Nesta cena, assim como no sexto quadro em que o Protagonista está em um país estrangeiro, tem-se a sobreposição do plano da ficção sobre o da realidade. Lá o comportamento das personagens destoava do comum, aqui o incomum é a presença da figura fictícia da sereia.

Em toda a peça há um emaranhado de cenas fragmentadas, repetidas e confusas que expressam a necessidade em cena. Embutida na descrição da busca do protagonista está uma crítica à mecanização do ser humano e ao comportamento rígido, estereotipado, da sociedade.

Deseja-se mulher mistura o cômico e o trágico. Assim, se o espectador tiver vontade de rir, não o fará porque a peça também provoca, além do riso, a agonia de andar, andar e não se mover. Se no primeiro quadro alguém pudesse pensar em rir quando o Criado conta ao Freguês que Vampa é “vazia como uma casca de ostra”, estacaria horrorizado com o preconceito da frase. O mesmo ocorre no quarto quadro, quando o Personagem e a Vampa brigam, mas mal conseguem mexer-se, como se fossem fantoches.

A pequena participação da Sereia e do Marinheiro também provoca o riso. Mas aqui temos um riso irônico, debochado, que desdenha da utopia da unidade.

A Sereia, como já vimos, é um ser híbrido que seduz o homem com o seu canto sedutor: “*Cabelos de oiro compridos, soutien para os grandes*

seios, corpo de escamas verde-escuro e duas caudas de peixe com barbatanas.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 523).

A nada convencional relação entre Sereia e Marinheiro é uma mistura de desejo e raiva, pois não sabemos ao certo se eles estão brigando ou amando-se:

(Por cima da rede faz carinhosas festas na sereia. Ela defende-se como fera e acaba por agarrá-lo. Pouco a pouco a rede vai cobrindo também o marinheiro. Ambos lutam encarniçadamente dentro da rede. Depois de grande balbúrdia só o marinheiro está dentro da rede. Livre, a sereia espreguiça-se animalmente e vai dirigir-se à proa.) (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 524)

Trata-se de uma relação meio sadomasoquista, característica visível nos pedidos do Marinheiro: “MARINHEIRO – E a taponá? SEREIA – Ah, é verdade. Esquecia-me. *(Volta atrás e bate desalmadamente no marinheiro.)* MARINHEIRO – Com mais força” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 524). Mas subjacente a esse sadomasoquismo fictício ou simbólico está o real sadomasoquismo da relação entre homem e mulher.

Enfim, **Deseja-se mulher** não é uma peça convencional, com começo, meio e fim bem definidos. É uma peça que leva à cena a necessidade, a falta, o ser cindido, carente de um Outro que ele busca como a um espelho que lhe revelasse ele mesmo. E ainda que a união com esse Outro seja sempre dolorosa, o indivíduo – as personagens do teatro de Almada – a persegue incansavelmente.

Em um ensaio intitulado “O meu teatro”, Almada Negreiros revela que esperou em vão que a crítica notasse que em **Deseja-se mulher** não há ação. O que há em cena é expressão da pura necessidade:

Considero em “O meu teatro” o meu melhor exemplo no exercício da peça **Deseja-se mulher**, como o desnudamento da necessidade em cena. Sobre o mais simples dos *sueños* jornalísticos, não passa neste nenhuma intriga. Deste modo fica mais evidente que toda a acção está constantemente negada. Se não estivesse constantemente negada a acção, não permitiria apurar a necessidade. Ora **Deseja-se mulher** é exclusivamente necessidade. Nenhuma das personagens entra em intriga, o que em cada um faz mais flagrante a necessidade ser mais ou menos dignidade.

Esprei em vão que a crítica anotasse: não há competição em **Deseja-se mulher**. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 1102).

Além da expressão da necessidade, **Deseja-se mulher** leva ao palco uma crítica à sociedade fútil e preconceituosa da época, e à mecanização dos seres humanos.

O Protagonista nos parece a personagem menos automática da peça. Dizemos isso porque em alguns quadros – quinto, sexto e sétimo – é possível reconhecer nas suas falas a voz do autor clamando por uma realidade diferente (como é o caso do seu discurso no estrangeiro) e, ao mesmo tempo, constatando que não há como modificar esta realidade (o que fica claro quando anuncia a morte do homem). Nos outros quadros da peça – primeiro, segundo e terceiro –, o protagonista apenas é o representante do homem comum em busca da sua integração pessoal e social. Por isso, nestes quadros especificamente, notamos os seus gestos e as suas falas mais repetitivas e automáticas.

São assim as personagens de **Deseja-se Mulher**: movidas por uma *necessidade* infinda, complexa, avassaladora, insolúvel – trágica, enfim.

4 A TRAGÉDIA DO MUNDO SOCIAL EM S.O.S

Esperança:
isto de sonhar bom para diante
eu sei-o de cor.
até reparo que só tenho esperança
nada mais do que esperança
pura esperança
esperança verdadeira
que engana
e promete
e só promete.
(Almada Negreiros, “Esperança”)

Concebida para ser representada na seqüência de **Deseja-se mulher, S.O.S** (1929) aborda a busca da unidade no *mundo social*: aquela que se dá entre o indivíduo e a coletividade, portanto.

As personagens da peça são daquelas que aguardam nas salas de espera da vida uma oportunidade para viverem dignamente, desempenhando uma função profissional. O cenário representa a minúscula recepção de um grande jornal: “O Estado, diário nacional”. Dentre as várias pessoas que, à procura de um emprego, estão ali com a esperança de serem recebidas pelo Diretor, destacam-se o Protagonista e a sua Noiva. Ele, beneficiado por uma carta de recomendação assinada por um amigo do Diretor, consegue uma entrevista durante a qual o jornal é atacado por um grupo revolucionário que mata o Diretor e assume a direção. Assim que o novo Diretor toma posse do cargo, ocorre outra invasão de um outro grupo que depõe o Diretor atual e elege um novo. Em meio às mudanças, um Árbitro entra em cena e interrompe os acontecimentos para avisar os espectadores que a peça tem que terminar, ainda que as revoluções e as trocas de diretores sejam intermináveis.

Como em **Deseja-se mulher**, as personagens de **S.O.S** não são identificadas por um nome próprio, mas sim pela função que desempenham tão-somente: O Contínuo, O Protagonista, Sua Noiva, Pessoas que estão na sala de espera, O Diretor, A Datilógrafa, Outro Diretor, 3º Diretor, O Árbitro, Partidos armados de várias cores. A substituição do nome próprio pela função sugere a universalidade do problema explorado. Cada personagem revela-se simplesmente uma célula da coletividade: é do ser humano e da sua inserção social que se trata, afinal.

A peça está estruturada em um ato de dois quadros. Trata-se do segundo e terceiro quadro do segundo ato. O primeiro ato e o primeiro quadro do segundo ato não foram publicados. Não se sabe ao certo se Almada Negreiros não publicou a parte que falta ou se simplesmente não a escreveu.

Afigura-se-nos, todavia, plausível que a peça seja deliberadamente fragmentária. Depois da leitura de **Deseja-se Mulher**, não é difícil entender que Almada quisesse encenar também a fragmentação do meio social e a angústia do ser humano inserido nesse meio.

Com efeito, **S.O.S.** explora, tanto quanto **Deseja-se Mulher**, a situação caótica e complexa em que os indivíduos modernos se encontram. Se o caos, em **Deseja-se mulher**, se expressa formalmente através das bruscas e diversas mudanças de cenário, em **S.O.S.** é precisamente o aspecto fragmentário do texto (a falta aparente de um primeiro ato e do primeiro quadro do segundo ato) que o sugere. Todavia, enquanto em **Deseja-se Mulher** ficávamos com a impressão inicial de que a peça não tinha propriamente princípio, meio e fim, **S.O.S.** deixa-nos pensar precisamente o contrário, apesar da sua aparente incompletude.

É evidente, de resto, que as duas peças tratam do mesmo problema: a tragédia da unidade. E como o próprio Almada desejava que ambas fossem representadas seqüencialmente, não conseguimos resistir à tentação de supor que o Protagonista de **S.O.S.** é o mesmo de **Deseja-se mulher**, que lá era focalizado de uma perspectiva que salientava o seu caso pessoal e que agora se mostra envolvido num caso que é também da coletividade. Noutros termos, enquanto **Deseja-se mulher** apresenta o protagonista em busca da sua realização pessoal – a que se dá juntamente com a mulher –, **S.O.S.** o apresenta em busca da sua realização social – a que se dá juntamente com os outros indivíduos.

4.1 SEGUNDO QUADRO

S.O.S. é a abreviação do sinal de telegrafia para pedir socorro (“*save our souls*”), mas também é “sós”. Almada Negreiros (1997, p. 767) explora a ambigüidade do termo: “SOS perdidos, desenhados, sozinhos!

SOS estamos todos sozinhos, perdidos todos! SOS sozinhos! SOS descontrolados! SOS perdidos! SOS sós! SOS sós! SOS”. O jogo de significados impele-nos à conclusão: socorrei-nos, pois estamos sós.

São estas três letras que estão na boca das pessoas que estão na sala de espera do grande jornal “O Estado, diário nacional”, cenário do segundo quadro da peça. Trata-se de “*Uma pequeníssima sala de espera de um grande jornal*” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 531). As pessoas que estão nesta sala aguardam a possibilidade de pedir um emprego. Mais do que um emprego, estas personagens têm a esperança de encontrar uma oportunidade de participação na vida: “O PROTAGONISTA (*À noiva*) – Esta é a porta de entrada para a vida” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 532). A expectativa do Protagonista leva-nos a considerar a sua busca, diferentemente de **Deseja-se mulher**, mais como uma espera.

O Protagonista de **Deseja-se mulher** tem liberdade para procurar outra mulher; o de **S.O.S.** não dispõe da mesma liberdade: afinal, para conseguir um lugar na coletividade – que para ele só pode ser alcançado por via de um trabalho que sirva a interesses coletivos –, ele necessita de um emprego. A necessidade representada em **S.O.S** envolve todo um conjunto de pessoas e não duas pessoas apenas. Assim, se em **Deseja-se mulher** há a dificuldade de harmonizar os interesses de dois seres, em **S.O.S.** a dificuldade continua, pois harmonizar os interesses de todos os indivíduos de uma coletividade parece ainda mais difícil.

A probabilidade de participar da suposta coletividade¹² é muito pequena, o que fica claro na descrição da sala de espera e na preocupação do autor ao sugerir, na didascália, que a recepção do jornal deveria ocupar só meio palco para acentuar a sua pequenez:

Para dar melhor impressão de sua pequenez, o cenário ocupará apenas um lado do palco. Uma única porta ao fundo. Um cartaz na parede representando um arauto anunciando com uma corneta “O

¹² A coletividade a que o protagonista da peça teria acesso pela porta da recepção do Jornal não é a coletividade verdadeira. Trata-se apenas da coletividade servida pelo partido político do Diretor do jornal. Isto é claro nas perguntas do Diretor quando entrevista o Protagonista e na interminável disputa dos partidos políticos que desejam o controle do jornal. Nenhuma das pessoas que chegam a ocupar o lugar do diretor daquele jornal representa o interesse da coletividade, mas sim o do partido que cada qual apoia.

Estado, diário nacional" [...] A sala está literalmente cheia de fumo de tabaco. Várias cadeiras muito juntas umas às outras aproveitam todo o espaço junto das paredes. / Todas as cadeiras estão ocupadas pelas mais distintas personagens das mais variadas educações e todas esperam com mais ou menos paciência que lhes chegue a sua vez de serem atendidas. De vez em quando abre-se a porta e aparece o contínuo fardado procurando com os olhos alguém dos presentes. A ansiedade de cada um destes é geral e, quase sempre, o contínuo não encontra quem procura. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 531)

As pessoas que estão nesta sala, assim como o Protagonista, aguardam a possibilidade de pedir um emprego. Provavelmente, a pequenez da sala sugere a minúscula possibilidade de uma oportunidade de conseguir um emprego naquele local. A única porta, além de representar a esperança de uma vida melhor, representa um único caminho por onde procurar a coletividade. A sala abarrotada de gente e a fumaça de cigarro agravam o estado de ansiedade daqueles que esperam.

As pessoas que estão na sala experimentam uma sensação contraditória de esperança, angústia e desespero: esperança de conseguirem uma colocação, angústia e desespero por nunca chegar a sua vez de serem entrevistadas. Mas além desses sentimentos há um outro que parece impedir qualquer ação das personagens: é o medo. Isso é claro no princípio da peça, quando uma personagem, identificada como o Senhor, fica indignada ao perceber que não querem atendê-la:

O CONTÍNUO (*Entregando-lhe a carta.*) – Não está!

O SENHOR (*De cabeça perdida.*) – Não está?!...

O CONTÍNUO (*Como antes.*) – Não senhor, não está!

O SENHOR – Está, sim senhor!

O CONTÍNUO – O que quer o senhor que eu lhe faça? A ordem que me deram é que este senhor não está. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 531)

O Senhor, que num primeiro momento parecia demonstrar a sua raiva, imediatamente hesita e contém-se, pois sabe que as chances de conseguir um emprego são mínimas e, por isso, é incapaz de demonstrar a sua indignação de fato: “O SENHOR (*Recebendo bruscamente a carta.*) – Está

bem. Faça o favor de lhe dizer da minha parte... muito obrigado! (*Sai esforçando dignidade.*)” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 531).

O medo de não ter a oportunidade de ser entrevistado é compartilhado por todos na sala de espera. Por isso, embora indignados, cansados e estressados, eles mostram-se amáveis e educados com o Contínuo:

OUTRO SENHOR (*Ao contínuo, antes que saia.*) – Então já? (*Cada vez mais amável.*) Já conseguiu falar com ele?

O CONTÍNUO – Tenha paciência, tenha paciência. O Senhor não é mais do que os outros. Já chegará a sua vez. (*Fecha a porta.*)

O SENHOR (*Sempre amável.*) – Eu espero, eu espero. (*Torna a sentar-se.*) É a única coisa que eu sei fazer: esperar. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 531-2)

Ao afirmar que só sabe esperar, a personagem demonstra a sua resignação. Além disso, essa afirmação fortalece a nossa suposição de que, mais do que uma busca, **S.O.S.** representa uma espera. O próprio título da peça confirma tal hipótese: socorro. A resolução não depende da ação própria, mas sim de que outro(s) faça(m), resolva(m), salve(m) a existência daquele que aguarda.

Ninguém reage, todos são subservientes: “O HOMEM – Por hoje não posso esperar mais, tenho que ir atender às minhas coisas, mas amanhã volto à mesma hora” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 534, grifo nosso). A certa altura, a passividade das personagens revela-se automatismo:

[...] *todas as personagens acabam por cair em tão grande passividade que no meio do aborrecido silêncio ouve-se distintamente a respiração de cada um. Subitamente todos, sem exceção, em um único movimento como numa fotografia começam a recitar em coro:*

TODOS – Somos aqueles que esperam nas salas de espera da vida e assim sempre a esperar temos a esperança de um dia deixarmos de esperar para sempre. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 532)

Paradoxalmente, a esperança parece ser a responsável pela falta de ação das personagens em **S.O.S.** e também em **Deseja-se mulher**. Nesta, é justamente a esperança, representada pela luzinha, que não permite que a

segunda mulher esqueça o Protagonista definitivamente. Em **S.O.S**, a esperança – associada ao medo e à submissão ao sistema – é o que mantém as personagens passivas na sala de espera do Jornal.

Apesar de também estar à espera, a Noiva julga que a situação dela e do Protagonista é melhor do que a das outras personagens:

A NOIVA (*Ao protagonista*) – Pobre gente!

O PROTAGONISTA – Referes-te a todos menos a nós dois?

A NOIVA – Sim.

O PROTAGONISTA – Pois eles têm essa mesma impressão de nós também.

A NOIVA – Mas eu não trocava a minha sorte com a deles. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 532-3)

O Protagonista, que parece ter uma visão mais ampla da situação, explica-lhe que a esperança particular do indivíduo faz com que cada um que está naquela sala pense exatamente como ela:

O PROTAGONISTA – Eles também não trocavam a deles com a nossa. E sabes porquê? Porque a esperança que cada um tem na vida vale mais do que tudo. Somos todos iguais, todos. Estamos todos à espera da mesma coisa: viver! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 533)

O protagonista reconhece que é a esperança que mantém aquelas personagens vivas porque a ausência deste sentimento faz com que o ser humano desista da vida: “A NOIVA – Achas que podem ser atendidos todos? O PROTAGONISTA – Felizmente nós morremos todos primeiro do que as nossas esperanças” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 533). A esperança é, pois, um sentimento muito particular de cada um, é ela que faz o indivíduo levantar-se todos os dias, ainda que seja para enfrentar uma situação impossível. A Noiva, porém, parece não se convencer de que a situação deles é a mesma de todos os outros ali presentes. Ela não se dá conta de que a sua confiança em uma sorte melhor deve-se justamente à sua esperança.

Assim como em **Deseja-se mulher**, o Protagonista de **S.O.S.** diferencia-se das outras personagens em cena. Ele parece ser o mais lúcido, mais realista e mais crítico.

Ciente da necessidade, que qualquer indivíduo tem, de ver um sentido em sua vida, o Protagonista explica à sua Noiva que aquela sala de espera é igual a qualquer outra sala de espera em qualquer outro lugar. Não se trata de escolher um caminho, trata-se de não haver caminhos, uma vez que todos levam ao mesmo destino: a solidão. Esse problema não é específico de uma nação, ele é universal; por isso, de nada adianta mudar de cidade, país ou continente:

O PROTAGONISTA – O mundo é do tamanho do mundo. Em qualquer parte é igual a toda parte. É impossível fugir da realidade. Ela é sempre a mesma em todos os sítios onde estivermos. A realidade depende de nós. Somos nós a realidade. Aqui a temos nesta sala diante dos nossos olhos. O único que pode salvar esta realidade é a esperança que cada um tenha de melhores dias. Não é preciso irmos pelos caminhos como os vagabundos. Já somos nós todos os vagabundos. O que nos falta, o que já não há são os caminhos. Acabaram-se os que havia. Agora, o mundo inteiro anda à procura do novo caminho. É um caso de vida ou de morte para todos os vagabundos. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 533)

A única coisa que pode mudar o destino daquelas personagens é a esperança que cada um traz consigo. A sala de espera abarrotada de gente significa que a oportunidade de participar da vida é dada a poucos. Isto porque a coletividade, simbolicamente guardada no interior da sala do Diretor do jornal, não representa o coletivo integral, mas um grupo apenas: o dos que estão no mesmo partido político do Diretor.

A sala de espera está cheia de pessoas diferentes que compartilham da mesma angústia. São, portanto, histórias iguais de personagens diferentes. A busca agora é por um novo caminho. Os caminhos, como num movimento mais uma vez cíclico, acabam-se e renovam-se. A esperança reside exatamente no fato de que não há o fim definitivo, mas apenas, paradoxalmente, o fim que conduz de novo ao começo.

A repetição é acentuada no final do quadro, que termina com a chegada da numerosa família que faz encher ainda mais a recepção do jornal.

Trata-se de um final nada convencional, visto que, normalmente, as cortinas descem com a saída das personagens e não com a entrada delas. A chegada da família representa, além da repetição, que os indivíduos que não participam do sistema são mais numerosos do que aqueles que participam.

4.2 TERCEIRO QUADRO

No Terceiro Quadro, a cena se passa no gabinete do Diretor do jornal. Este ambiente é bem diferente do anterior. Enquanto a recepção é apertada e abafada, a sala da direção é ampla, moderna e arejada: “Uma porta ao abrir-se deixa ver a palavra ‘Direcção’. Uma janela que dá para a rua. / O gosto moderno. Uma grande secretária para o Director. Cadeiras para as visitas” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 534-5)

A sala é decorada com o mapa e a bandeira do país que representa. Todavia, este mapa e esta bandeira, assim como os outros que os substituirão, não devem fazer alusão a nenhuma pátria ou facção política específica:

A parede do fundo decorada com o mapa de uma nação imaginária com as suas províncias e fronteiras entre os quatro pontos cardeais. / No centro deste mapa destaca-se um círculo negro que representa a capital deste país. Espetada no círculo uma bandeira. Esta bandeira e as outras que a substituíam neste mesmo sítio durante este quadro, devem ser escolhidas de maneira que as suas cores não façam alusão nem a países nem a opiniões como também que não deixem lugar a dúvidas ou a suposições. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 534)

A indefinição da bandeira e do país, assim como a das personagens, sugere que a situação em cena não se reporta a uma única nação, mas sim a todas.

O gabinete do Diretor representa, para o Protagonista e para todas as pessoas que estão na recepção, o lugar onde eles podem adquirir um visto para a vida. É o local onde supostamente são defendidos os interesses da coletividade.

Quando o Protagonista e a sua noiva entram na sala, o Diretor está ocupado, assinando alguns papéis, e demora a atendê-los. Finalmente ele

dirige-se aos recém chegados e, imediatamente, o Protagonista lhe entrega a carta de recomendação. A impressão que temos é a de que somente por meio da carta o Protagonista tem a oportunidade de ser entrevistado, pois o Diretor não parece nem um pouco disposto a perder o seu tempo com os dois desconhecidos: “O DIRECTOR (*Começa a ler a carta para si e acaba por ler em voz alta este pedaço:*) – ... e tenho o maior prazer em apresentar-te este meu amigo que é um jovem que começa hoje a vida cheio de entusiasmo. (*Fala.*) Está muito bem. (*Consulta o relógio e faz um cálculo mental*) Muito bem.” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 535)

A indiferença do Diretor para com o casal é acentuada quando ele consulta o relógio: o tempo, afinal, é sempre um condicionante das relações humanas. Durante a entrevista, o Diretor chega a admitir que só atende o Protagonista por causa da carta:

DIRECTOR – É que estamos perdendo um tempo precioso. Daqui a pouco é a hora de eu sair e com o senhor a discutir as respostas não o poderei atender nem satisfazer o pedido do meu amigo que me apresenta nesta carta, apesar de toda a minha boa vontade. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 538)

A diferença entre o Diretor e o Protagonista é visível: o primeiro representa o coletivo, as exigências burocráticas do sistema; o segundo o indivíduo, as inquietações dos que almejam muito mais. Para o Diretor as perguntas (Qual é a sua religião? Qual é a sua política? É ambicioso? O que deseja no futuro? Tem alguma razão de queixa da vida?) são objetivas; para o Protagonista elas são perguntas reflexivas e, por isso, não é possível respondê-las somente com um “sim” ou com um “não” como deseja o questionador.

É possível verificar no diálogo destas personagens um duelo de opiniões. A diferença de interpretação das perguntas sugere a dificuldade de conciliação dos interesses pessoais com os interesses sociais:

O DIRECTOR – Que religião tem o senhor?

O PROTAGONISTA - Religião... e na verdade não tenho nenhuma.

O DIRECTOR – É ateu?

O PROTAGONISTA – Não, não senhor. Os meus pais eram católicos.
 O DIRECTOR – Eu pergunto o senhor. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 535)

Para o Diretor, não pertencer a nenhuma das religiões institucionalizadas é o mesmo que ser ateu. Para o Protagonista, a religião é uma escolha muito particular de cada indivíduo e, por isso, não interessa à coletividade. Além do mais, as doutrinas religiosas dividem os indivíduos em grupos e, de certa forma, instigam uma concorrência que não é positiva para o bem-estar da humanidade:

O PROTAGONISTA – Eu creio que a religião é um assunto que pertence a cada qual e que é alheio aos interesses da colectividade.
 O DIRECTOR – Nós não temos nada que ver com a opinião de cada um.
 O PROTAGONISTA – Mas não é tal uma opinião, é um facto.
 O DIRECTOR – Um facto?
 O PROTAGONISTA – Sim senhor. Nenhuma religião é universal! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 535)

O Diretor não quer perder tempo com o Protagonista. Este não sabe responder às perguntas de forma objetiva, como gostaria o Diretor:

O DIRECTOR – Bem, bem. Vamos à pergunta. O que nos interessa é a sua resposta. Que religião tem o senhor?
 O PROTAGONISTA – Não sei.
 O DIRECTOR – Não sabe?
 O PROTAGONISTA – Não sei responder.
 O DIRECTOR – Mas faça a pergunta a si mesmo e responda a si próprio.
 O PROTAGONISTA – Mas isso não é a mesma coisa. O que eu respondo em público não é o mesmo que eu sei responder a mim próprio.
 O DIRECTOR – Ah é diferente?
 O PROTAGONISTA – É a mesma coisa mas de maneiras diferentes.
 O DIRECTOR – Pois se é a mesma coisa...
 O PROTAGONISTA – Eu, para mim, tenho uma religião, mas esta religião não está feita dentro de mim, não tem nome sequer, é religião apenas; se me perguntarem qual é...
 O DIRECTOR – Mas no papel eu não posso pôr que o senhor é religioso, tenho que escrever qual é a sua religião.
 [...]

O PROTAGONISTA – Neste caso eu não tenho religião nenhuma oficialmente.

O DIRECTOR – Ora até que enfim. Muito bem: Nenhuma.

[...]

O PROTAGONISTA – Mas eu não disse nenhuma, eu disse nenhuma oficialmente. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 535-6)

O Diretor e o Protagonista não conseguem chegar a um entendimento. Por fim, o que prevalece é a voz do primeiro, uma vez que ele representa o lado determinante, ou melhor, o lado que detém o poder.

A pergunta seguinte – “qual é a sua política?” – gera a mesma divergência de opiniões. Para o Diretor, o entrevistado deveria responder quais partidos políticos apóia: os de direita, ou os de esquerda. O Protagonista, entretanto, compreende política de uma forma diferente. Para ele, a política é um sistema de regras que atendem aos interesses do Estado:

O PROTAGONISTA – Evidentemente que sim. Nenhuma colectividade se governa sem política. Mas não é Estado a própria política da colectividade? Todo o Estado que se deixa atingir pelas facções políticas das direitas ou das esquerdas é um Estado fraco.

[...]

Perdão! Perdão Sr. Director. O que não está claro de maneira nenhuma é que eu responda apenas sim ou não. Eu tenho efectivamente uma política, a política do Estado, enfim a única política própria do Estado que representa uma colectividade. Contudo se eu disser que tenho a política do Estado, ninguém me entenderá e muito menos oficialmente. Ao passo que se eu pertencesse a quaisquer facções políticas das direitas ou das esquerdas já podia ficar arquivada pública e oficialmente a minha própria opinião pessoal.

(ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 537)

A coletividade, como observa o Protagonista, necessita de uma política que a governe. Entretanto, o governo é feito por homens – seres humanos que são atraídos pelo poder. A possibilidade de satisfazer as suas próprias vontades ao invés de priorizar as vontades de toda a gente é tentadora para o indivíduo e fatal para o coletivo.

Já as três últimas perguntas do Diretor (É ambicioso? O que deseja ser no futuro? Tem alguma razão de queixa da vida?) estão concatenadas.

Novamente, para entender à exigência de “sim” ou “não”, as respostas do Protagonista acabam ficando num duvidoso “não”.

Como representante da humanidade, o Protagonista encara a ambição como um sentimento particular que leva o indivíduo a afastar-se dos outros. Trata-se do caminho mais rápido para encontrar a solidão: “O PROTAGONISTA – [...] Não me atrai a glória de espécie nenhuma. Precisamente o meu caminho é o oposto a esse: eu fujo da solidão” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 537). O protagonista busca, portanto, seguir pela via que congrega todos os indivíduos: a *direção única*.

Para alguém que almeja encontrar a sua função no âmbito do corpo coletivo, viver é colaborar para o bem-estar da humanidade:

O PROTAGONISTA – [...] O meu único desejo é colaborar com a minha parte no único que existe no mundo ou seja a própria vida. E isto não é ter uma especialidade, creio eu: viver. Viver é colaborar com todos na própria vida. Colaborar, colaborar e colaborar e nada mais que colaborar. Dêem-me ordens às quais eu possa e deva obedecer. Ordens perfeitas, justas, vitais. A colectividade é mobilização geral de todos os seus indivíduos e eu sou um deles, recebo ordens. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 538).

Esta fala é semelhante à do Protagonista de **Deseja-se mulher**, no sexto quadro da peça, quando ele disserta sobre as diferenças entre profissão e vocação (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 518-9). Naquela peça, o orador alertava para o fato de a vocação ser sufocada pela técnica, pelo ofício; nesta, o entrevistado alega que o indivíduo não precisa ter uma especialidade e que necessita apenas de colaborar da melhor forma possível para o bem-estar do conjunto, da humanidade.

O Protagonista concebe, com as suas respostas, uma sociedade ideal, muito distinta da sociedade capitalista real. Nesta, quem determina os percursos é o capital, de maneira que quem não o possui fica inevitavelmente excluído. Na corrida pela posse, os indivíduos tornam-se especialistas e, conseqüentemente, autômatos. A especialidade de cada ser é colaboradora para fazer vigorar e progredir a sociedade competitiva. O cenário competitivo e excludente em que se transformou a sociedade é o motivo que leva o

Protagonista a considerar que “hoje em dia tornou-se perigoso viver” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 539).

Todavia, ao longo da entrevista a postura do Diretor parece modificar-se. Embora ele continue apressado e não processe as respostas como o Protagonista gostaria, ele ouve as suas reflexões e podemos até pensar que concorda com elas: “O DIRECTOR – Ó meu caro senhor. Eu compreendo-o perfeitamente. O meu amigo tem carradas de razão. Mas faça-me esse favor a mim, pessoalmente, responda à pergunta apenas com um sim ou um não” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 537).

A impressão que fica, no final da entrevista, é a de que o Diretor já teve, outrora, uma postura parecida com a do Protagonista, mas afinal deixou-se “corromper” pelo sistema. Ele também já fora um poeta – como se as reflexões pertinentes fossem as dos poetas e daqueles que têm entusiasmo pela vida:

O DIRECTOR – [...] Ah! pois eu também fui poeta. Também andei assim pelos andares a querer começar a minha vida cheio de entusiasmo. Também a mim me perguntaram sempre: qual é a sua religião, qual é a sua política. Nunca mais me há-de esquecer em dias da minha vida a impressão que me fez ouvir pela primeira vez esta pergunta: (*Imitando alguém superior a ele.*) “O senhor é judeu, maçônico ou jesuíta?...” E sabe o que eu era afinal, de verdade? (*Pega na carta que lhe trouxe o protagonista e lê outra vez o pedaço.*)... um jovem que começa vida hoje cheio de entusiasmo. (*Fala.*) É assim mesmo que se começa, meu amigo. Ah, antes que esqueça: gostei muito das suas respostas. Não importa o que fica no papel. Acabo de demitir um colaborador, aqui tem uma ocasião. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 540)

O entusiasmo dos que começam se apaga à medida que percebem que o sistema não se importa com a sua vontade, mas apenas com aquilo que se pode ser feito para que ele funcione. Isto fica claro na conversa que o Diretor desenvolve, por telefone, com um dos colaboradores do jornal:

O DIRECTOR – [...] Ah é o senhor? Até que enfim. Andaram toda a manhã à sua procura. – Sim, sim, isso mesmo: Por causa do seu artigo. – O que tem o seu artigo?! E ainda o pergunta? O senhor sabe tão bem como eu. – Pois a mim desagradou-me em absoluto. A ponto, oiça, a ponto de eu ter ordenado que de hoje em diante todo o original passe pela minha mesa e que não entre nas máquinas sem ter o meu visto. Eu preferia poder confiar em todos os meus

colaboradores, mas precisamente por causa do seu artigo mudei de parecer. – Como diz o senhor? – As suas idéias!?!... mas o que é que temos nós que ver aqui com as idéias de cada qual!?! Aqui as idéias são de todos e de mais ninguém. – O Estado é uma empresa perfeitamente organizada e onde tudo funciona tecnicamente. Aqui não se pode puxar para a direita ou para a esquerda. Isso de esquerdas e de direitas são assuntos particulares. E eu não estou disposto a consentir, seja a quem for, que venha cada qual mostrar em público como anda dos fígados. Ouvia? – E outra vez as suas idéias! Ó homem de Deus, mas o que é que eu tenho que ver com as idéias de cada um!?! O que me importa a mim as suas idéias! – Pois que fique-se lá com as suas idéias, ou morra para aí com elas que é o que se costumam fazer os que têm idéias! – Hã!?! – Diga lá, diga lá! – Sim senhor! Aceito. Aceito imediatamente. Está demitido. O senhor manda lá em sua casa, cavalheiro, e aqui o Estado! (ALMADA NEGREIROS, 1997, 539-40)

O Diretor ataca o jornalista com o intuito de defender o Estado, que não admite “direitas” nem “esquerdas”. Contudo, o que se nota de fato, na sua postura, é uma direção autoritária e repressora. A maior prova de repressão do Diretor está na sua atitude de vetar a liberdade de imprensa. Em última instância, o Diretor se vale do estatuto de representante do Estado e da coletividade para, na verdade, fazer valer os seus interesses particulares.

Assim, o que chama a atenção do Diretor no Protagonista são as suas afirmações de que não tem um partido político nem uma religião específica, bem como a sua vontade de ser apenas um fiel colaborador do Estado: “Colaborar, colaborar e colaborar e nada mais que colaborar” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 538).

O Diretor, que só se interessa por manter o poder, não compreende as palavras do Protagonista e as entende como uma declaração de submissão: “O DIRECTOR – Gosto muito de falar com os novos. Falais de deveres, pergunto: está ou não o Estado representado por uma autoridade?” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 541, grifo nosso) O Diretor gosta de ouvir falar em deveres para com o Estado, uma vez que se julga o próprio Estado e, por isso, não é difícil adivinhar que a resposta que ele espera para a sua pergunta é “sim”. Contudo, o Protagonista, ao invés de responder, pergunta: “E quando essa autoridade não for a própria autoridade?” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 541). O Diretor, mais uma vez, não compreende e pergunta: “Mas quem é o juiz? A NOIVA – Os nossos deveres são para com o Estado. O PROTAGONISTA – Sempre só o Estado”. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p.

541). O que o Protagonista e a sua Noiva querem dizer é que o Diretor, ao contrário do que pensa, não é um representante do Estado, mas apenas um colaborador:

O DIRECTOR – Neste momento ocorre-me uma pergunta: o que faria o senhor em meu lugar?

O PROTAGONISTA – Não sei nem me compete sabê-lo. Ao passo que a V. Exa., Sr. Director, não lhe compete ignorar nem hesitar nestas coisas.

O DIRECTOR – Não lhe parece que isto será exigir demasiado do meu cargo?

O PROTAGONISTA – V. Exa. Saberá melhor do que eu, Sr. Director; é demasiado o que lhe compete e se lhe exige aí no seu lugar?

O DIRECTOR – Pergunta-me a mim?

O PROTAGONISTA – Sim senhor. Exactamente como se eu representasse agora aqui neste momento a humanidade inteira. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 541-2)

O Protagonista acaba por incorporar uma autoridade superior: a humanidade inteira. A sua pergunta exige uma reflexão daquele que alimenta o movimento do sistema. O Diretor não chega a responder à pergunta do Protagonista, pois a entrevista é interrompida pela invasão de guerrilheiros que depõem o diretor e elegem um outro.

O novo Diretor, assim como os que o sucedem, limita-se as mesmas ações do seu antecessor, revelando que não há mudança de cunho social, mas sim partidária.

A repetição do ato revolucionário e a repetição da postura dos novos diretores e combatentes revela a disputa pelo poder como algo contínuo e perpétuo. Por isso, a peça não tem fim: é simplesmente interrompida por uma personagem identificada pela sua função de árbitro. Este entra em cena para avisar o público que aquele quadro não terminou, mas como aquela troca de poder é interminável, ele achou conveniente parar a encenação:

O ÁRBITRO – Podíamos estar aqui a vida toda e a única coisa que mudava era a cor daquela bandeira. De modo que esta obra que aqui está a representar-se não pode sair do mesmo sítio. Sinto muitíssimo ter que dar esta desagradável notícia a V. Exas., mas, como árbitro, não posso deixar de participar-lhes que é inteiramente impossível seguir com esta peça para diante. Passa-se aqui o mesmo que nos discos de gramofone, quando a agulha não pode continuar o seu

caminho na espiral porque ficou encaçada na mesma volta e repete sempre a mesma coisa.

(Todas as pessoas que estão em cena com as máscaras postas dizem alternadamente, conforme as suas cores: – Direita! – Esquerda! – Direita! – Esquerda! – Direita! – Esquerda!... / O árbitro apita e faz-se silêncio.) (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 545)

O Árbitro cumprimenta o Protagonista e a sua Noiva porque tem consciência de que eles são as únicas personagens que estão cientes da verdade, isto é, que sabem que o importante são os interesses da coletividade. Os que optam por viver de acordo com a humanidade não têm religião oficial, não pertencem a nenhuma facção política oficial e não possuem especialidade oficial. Isso deve mesmo acontecer porque, afinal, estas opções implicam uma preferência individual que, necessariamente, os afastaria da coletividade.

Entretanto, tomar conhecimento dessa verdade, isoladamente, não é muito seguro porque ela incomoda muita gente:

O ÁRBITRO – [...] Tem isto de terrível a verdade. Se uma pessoa a encontrar não lhe serve para nada. Porque a verdade não serve só para um, nem só para dois, nem só para três, nem só para quatro, nem só para cinco, nem que seja para seis milhões e meio! A verdade é para todos ou para nenhum. Portanto, se um dia alguém de V.Exas. encontrar a verdade, dou-lhe de conselho que a deixe quietinha onde a vir. Não lhe toque. É o melhor que pode fazer. Porque se a leva para casa e deseja ficar com ela só para si... pode estar seguro de ter conseguido o caminho mais curto para o suicídio ou para o manicómio, ou para a glória... sim, ia-me esquecendo: para a glória! para a glória também. Ou para o suicídio, ou para o manicómio ou para a glória! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 546)

Para que a verdade não tenha um destino trágico, ela precisa ser conhecida e adotada por todos os indivíduos, pois somente assim ela poderá se fazer valer.

Ora, esta reflexão sobre a verdade e sobre revoluções, que a peça de Almada estimula, traz-nos à memória uma observação de Raymond Williams (2002, p. 106), que também se interessa por tragédia moderna:

Uma sociedade para qual a revolução é necessária é uma sociedade na qual a incorporação de todas as pessoas, *como seres humanos completos*, é, na prática impossível sem que haja uma mudança nas suas formas fundamentais de relação. As muitas formas de

“incorporação” parcial – como tornar-se eleitor, empregado, ter direito a educação, proteção legal, serviços sociais, e assim por diante – são conquistas humanas reais, mas que não são capazes, por si mesmas, de se elevar àquele completo pertencimento à sociedade que constitui o fim das classes. O inteiro pertencimento à sociedade é a capacidade de conduzir uma determinada sociedade por meio de mútua e ativa responsabilidade e cooperação, tendo como elemento básico uma igualdade social completa. E, ao passo que esse é o objetivo da revolução, ele se faz necessário em todas as sociedades nas quais haja, por exemplo, grupos raciais subordinados, trabalhadores rurais sem terra, mãos assalariadas – as minorias desempregadas e oprimidas ou discriminadas de todos os tipos. A revolução é necessária, nessas circunstâncias, não apenas porque alguns homens a desejam, mas porque não pode haver nenhuma ordem humana aceitável enquanto a completa dimensão humana de qualquer classe de homens for, na prática, negada.

Vista da perspectiva de Williams, a revolução é um movimento que implica sensíveis mudanças sociais e que envolve todo um povo. Trata-se de um sentido de revolução distinto daquele que **S.O.S** leva à cena. As revoluções desta peça são esvaziadas de sentido, visto que são sustentadas por interesses particulares, de grupos particulares e não da humanidade como um todo.

A banalidade das revoluções de **S.O.S.** é enfatizada nas suas insistentes repetições. O comportamento dos revolucionários é sempre o mesmo. Assim, tem-se a impressão de que o primeiro Diretor também chegou ao poder por meio de uma trivial revolução.

A repetição que “encerra” a peça mostra a impossibilidade de mudança daquele cenário de opressão e submissão. Além disso, a repetição aponta a impotência do ser humano diante da desgovernada busca pelo poder.

Embora a cena final seja mais movimentada do que a primeira, ela tem a mesma atmosfera tensa. Na sala de espera, a demora que corroia as personagens intimamente era reprimida pelo medo de não serem atendidas. No final, a tensão continua e algumas posições se invertem: a Datilógrafa tira a máscara de simples funcionária e mata aquele que parecia ser o comandante de tudo:

(Neste momento entram em grande quantidade indivíduos, todos armados com espingardas e que têm nos braços uns laços de cor igual ao da dactilógrafa. Um deles traz uma bandeira desta cor, tira a que estava no mapa e põe a nova no lugar dela. Então é indescritível

a alegria de toda esta gente e a raiva com que pisam na antiga bandeira. Abraçam-se uns aos outros e cantam em coro o hino à bandeira, à morte dos inimigos e à glória dos vencedores. Um deles, em vez de laço, tem uma faixa da mesma cor passada na diagonal desde o ombro até à cintura. Foi ocupar o lugar do outro Director. Vê os papéis em cima da secretária e lê uma carta.) (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 544)

O Diretor, que durante a entrevista controlava tudo e todos, vê-se desarmado e inoperante. As pessoas que se continham na recepção, invadem a sala da direção na esperança de encontrar um meio de fugir. Todavia, a porta que os levaria à vida é transformada na porta que os levará à morte, uma vez que aquela sala é o foco dos revolucionários.

As revoluções, que em princípio causam espanto, são ridicularizadas pelas didascálias finais e pelo Árbitro. Os temidos revolucionários armados comportam-se como autômatos ao gritarem alternadamente “– Direita! – Esquerda! –” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 545).

Na rubrica final, quando o Árbitro levanta a mão do Protagonista e da sua Noiva como se fossem os vencedores de uma luta de *boxe*, tem-se a mesma impressão de um possível riso contido pelo horror verificado em **Deseja-se mulher**. Afinal, não é aquela cena particular que parece uma luta, mas sim o cotidiano real: a humanidade inteira está inserida num *ringue* e comporta-se exatamente como os lutadores que o freqüentam.

A cena final de **S.O.S.**, assim como a de **Deseja-se mulher**, é um resumo de uma incessante busca, ou melhor, uma volta ao começo, uma vez que continua retratando o mesmo que no início: a desarmonia da sociedade configurada em cenas fragmentadas e repetidas que figuram o caos onde não há comunicação nem consenso; há apenas a demonstração das vaidades, do egoísmo, da opressão, da angústia e da solidão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na leitura de **Deseja-se mulher** e **S.O.S.** ou do ***El Uno, tragedia de la unidad*** – já que este é o título geral das peças –, atentamos para os componentes formais que participam da expressão almadiana tragédia da unidade: as repetições, a fragmentação, as contradições e as impossibilidades. No teatro de Almada Negreiros, estes elementos interligam-se, uma vez que a existência de um subentende a do outro: a repetição é decorrente da fragmentação, que gera as contradições que, por sua vez, tecem uma teia de impossibilidades que impede a ação das personagens. Assim, o que se tem em cena é a representação da necessidade de ser uno e da inércia que impede as personagens de saciarem as suas necessidades. A tragédia da unidade é, portanto, uma expressão que traduz o impasse do homem preso a essa inércia.

Assim, a expressão de Almada Negreiros não pode ser rigorosamente compreendida sob o prisma da teoria da tragédia enquanto gênero literário, pois que o termo “tragédia” assumiu, naturalmente, um significado mais amplo, adquirido com o passar do tempo. Trata-se, afinal, da tragédia do cotidiano em que as desigualdades, as explorações, as misérias – a social e a cultural – roubam a cena. Neste quadro, o ser humano vive um paradoxo: sente-se desgostoso com as injustiças do sistema, mas, à medida que não faz nada para mudá-lo, colabora com a sua manutenção. Em suma, ao mesmo tempo em que se revolta, cala-se, como esclarece Raymond Williams. (2002, p. 29-30):

Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social e histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo desse homem e a sua resistência ao sofrimento, e entre estes dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu. A partir daí, tomei conhecimento dessa tragédia de forma mais ampla. Vi a perda de conexão que se erguia entre a comissão de operários e a cidade, e homens e mulheres esmagados tanto pela pressão de aceitar essa perda como normal quanto pelo adiamento e corrosão da esperança e do desejo.

O próprio princípio de desenvolvimento é contraditório, pois ao mesmo tempo em que proporciona conforto e praticidade ao homem moderno, “escraviza-o”. Afinal, no intento de usufruir das vantagens viabilizadas pelo progresso, o ser humano empenha-se quase exclusivamente em adquirir recursos que as possibilitem e que as mantenham. Na corrida pelo ter, o indivíduo reprime os seus ideais em favor do lucro imediato, adapta-se às exigências do sistema – pois teme ser excluído por ele – e, por fim, tem-se uma grande inversão: ao invés de o homem ter o domínio sobre o sistema, é este quem controla aquele. O ser humano torna-se, portanto, um autômato e já não tem tempo para si e muito menos para o outro. As relações intersubjetivas, que deveriam ser naturais, tornam-se esporádicas e/ou forçadas, isto é, os homens, na maioria das vezes, interagem apenas com um fim determinado: o da produção e do lucro.

O distanciamento entre os sujeitos abre as portas para a solidão. Assim, mesmo que rodeado de gente o ser humano sente-se sozinho, já que o outro deixa de ser seu semelhante para ser um concorrente, um estranho. Trata-se de mais um paradoxo: o da multidão vazia.

O caos do distanciamento é entendido por Almada Negreiros como a morte da coletividade e – como esta é formada por indivíduos – a conseqüente morte do ser humano: “Não é só o indivíduo que não existe, hoje também não existe a coletividade. São apenas dois restos que ficaram de ontem. Não existe nenhum deles por causa do outro. São inseparáveis de verdade” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 766).

Para conciliar indivíduo e coletividade, é necessário que os interesses de ambos estejam concatenados – o que parece impossível num meio onde ninguém se entende. Assim, neste cenário de grande disputa e falta de ligação, nota-se a ausência de dois fatores: a comunicação e o consenso. Comunicação deveria ser o meio pelo qual as pessoas expõem as suas opiniões e tomam ciência do pensamento alheio; o consenso deveria ser, numa relação intersubjetiva, o mediador das opiniões. Um depende do outro: sem comunicação não há consenso.

Em **Antes de começar**, verifica-se o poder de comunicação dos bonecos de teatro que conseguem superar-se enquanto indivíduos e entender-

se enquanto corpo coletivo. A unidade dos bonecos não demonstra a possibilidade de unidade, mas sim o inverso, visto que a unidade só é possível no plano da fantasia, da imaginação, da crença – o plano dos bonecos, enfim, das marionetes de Almada. É por isso que, em **Deseja-se mulher e S.O.S.**, peças em que as personagens principais são seres humanos reais, a unidade não ocorre.

No plano da fantasia, é possível a unidade porque alguém imaginou a história. As personagens têm uma vida fechada, pronta. Na vida real, o ser humano escreve um pouco da sua história a cada dia. Ele está, portanto, exposto às surpresas que podem fazê-lo mudar de opinião, de posição e de vontade. A mutabilidade humana é um dos motivos que leva o indivíduo a não querer a mesma coisa todos os dias. Partindo deste princípio, necessitar e buscar são impulsos naturais e permanentes no Homem. É essa necessidade de ser inteiro que **Deseja-se mulher e S.O.S.** põem em cena.

Na primeira destas peças, vemos a representação das necessidades do mundo *natural*; na segunda, as do mundo *social*¹³. Nesse quadro, chamamos atenção um aspecto cênico específico: o da construção do cenário em cada uma das peças. Em **Deseja-se mulher** as cenas se passam ora em ambientes fechados, ora em ambientes abertos; em **S.O.S.** a ação decorre, nos dois quadros, apenas em espaços fechados. A diferença cênica nos parece apontar para uma tênue diferença entre as necessidades particulares e as sociais. A primeira, como é um caso pessoal, é uma busca livre. A segunda, como é um caso social, só pode ser encontrada num espaço circunscrito que representaria o organismo coletivo. Todavia, o ar livre de **Deseja-se mulher** é sempre sítio nenhum – já que a sua busca é infinita – e os ambientes fechados de **S.O.S.** representam respectivamente a maioria oprimida – inserida numa sala tão pequena onde falta oxigênio – e a minoria comandando – inserida numa sala espaçosa.

A necessidade de unidade é expressa por todas as personagens das peças, mas é na figura dos protagonistas que ela se faz mais evidente – daí que seja importante ressaltar uma diferença entre os dois protagonistas em

¹³ É muito interessante, todavia, esta ressalva: ainda que **Deseja-se mulher** aborde basicamente a tragédia do mundo natural, são evidentes no discurso do Protagonista, no sexto quadro da peça (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 16-9), alusões ao mundo social.

questão: o Protagonista de **Deseja-se mulher** nos parece mais consciente da impossibilidade da unidade do que o de **S.O.S.** Se considerarmos que as peças constituem um *díptico* teatral, é razoável pensar que os protagonistas podem ser a mesma personagem, ou melhor, desdobramentos da mesma personagem representando necessidades diferentes – numa a necessidade particular e, na outra, a coletiva.

Em **Deseja-se mulher**, o Protagonista parece ter consciência de que a convivência entre homem e mulher será sempre conflituosa, porém, inevitável. A sua consciência é evidente no quinto quadro (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 513-6), nas respostas que dá à noiva no sétimo quadro (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 519-22) e, principalmente, no seu solilóquio antes de deixar o palco no último quadro da peça (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 522-3).

Em **S.O.S.**, ao contrário, não há nenhum solilóquio e nenhuma fala do Protagonista que revele a sua consciência da impossibilidade de conciliar a vontade individual com a coletiva. O que há nesta personagem é um outro tipo de consciência: a da impossibilidade de haver vida particular separada da vida coletiva, o que fica claro no momento em que afirma, dirigindo-se à sua noiva, que já não há caminhos (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 533). Talvez a esperança deste Protagonista, que quer encontrar o seu lugar no seio da coletividade, relacione-se com o fato de ele representar alguém que ainda não conhece o lado corruptor do poder, um jovem cheio de entusiasmo, como dizia a carta que o apresentava ao diretor do Jornal: “[...] apresentar-te este meu amigo que é um jovem que começa hoje a vida cheio de entusiasmo” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 535).

A impressão que temos é de que o Protagonista de **S.O.S.** situa-se, de certa forma, num plano diferente do real. Se o comparamos, por exemplo, com a personagem do Diretor, vemos que este, ao contrário daquele, representa alguém seduzido pelo poder: “[...] também andei assim pelos andares a querer começar a minha vida cheio de entusiasmo” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 540). Esse Protagonista, crente de que pode trabalhar somente em favor dos interesses da coletividade, vive um devaneio – situa-se,

portanto, no plano ideal. O Diretor, em contrapartida, situa-se no plano real, onde o significado de humanidade se perdeu.

A diferença, que há entre os dois protagonistas, quanto ao entendimento da necessidade, aponta ainda para uma outra diferença, que tem que ver com o seu (possível) estatuto de porta-vozes do dramaturgo.

Com efeito, reconhecemos nas falas destas personagens os mesmos ideais expostos nos manifestos e ensaios de Almada Negreiros. Só que em **Deseja-se mulher** – onde a tragédia decorre da impossibilidade de conciliar as diferenças entre os sexos – não nos é nítida, nas falas do Protagonista, uma proposta do autor para reverter a situação trágica, mas apenas uma constatação da impossibilidade de harmonizar as divergentes opiniões entre o homem e a mulher, e da fatalidade de desejarem um ao outro. No sexto quadro da peça, entretanto, podemos entrever algo como uma proposta de sociedade ideal: no país imaginário, o Protagonista encontra uma platéia disposta a ouvir as suas constatações e críticas acerca do sistema vigente. Causa estranheza, contudo, a descrição do comportamento dos habitantes desse lugar: primeiramente, todos os transeuntes atravessam a rua ao mesmo tempo, segurando um pé com a mão. Depois, atravessam a rua lendo um livro. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 516-7). O comportamento idêntico dos transeuntes leva a crer que, naquele país imaginário, as pessoas estão em sintonia, visto que se comportam da mesma maneira, andam todos pelo mesmo caminho, ou seja, seguem a *direção única*. Mas, flagrar o grupo social em atos banais ou irrisórios é uma maneira de ridicularizar a sintonia desses figurantes. É provável, pois, que haja aqui o olhar irônico de Almada, que vê criticamente o automatismo do ser humano submetido ao sistema sócio-econômico vigente. A direção única, que ele propunha, seria a via pela qual os indivíduos desfrutariam da plena integração na medida em que as suas necessidades pessoais fossem harmonizadas com as da humanidade inteira – e não sufocadas, uma pela outra.

Parece-nos claro que, além de constatar a tragédia do mundo natural, a peça retrata a realidade fragmentada do indivíduo moderno e, juntamente com esse retrato, há uma crítica ao convencionalismo e à submissão do ser humano ao sistema repressor – como, por exemplo, na

forma como as personagens vêem a Vampa: vazia como uma casca de ostra, uma mulher de pura aparência (primeiro e quarto quadro, p. 497); na árvore que representa a mão que impediu a realização de um projeto (terceiro quadro, p. 505-6); no comportamento automático e nas falas repetidas dos noivos (primeiro quadro, p. 500-1); na incapacidade de ação do Personagem quando a Vampa, enfurecida, rasga o vestido que ele produzira (quarto quadro, p.512-3); na súbita aparição do casal de apaixonados (quinto quadro, p.515).

Em **S.O.S.**, ao contrário, a posição do Protagonista, evidente nas suas respostas ao Diretor do Jornal, deixa-nos entrever uma proposta de sociedade ideal: uma sociedade em que os interesses individuais e os coletivos estivessem em harmonia. É evidente que, para a consecução da sociedade ideal, é preciso romper com a sociedade real que **S.O.S.** disseca implacavelmente ao apontar a diferença entre o desconforto da recepção do Jornal e o conforto da sala da Direção, a incapacidade das personagens de protestar contra o modo humilhante como são tratadas na sala de espera (ALMADA NGEREIROS, 1997, p. 531-4), a frieza da Datilógrafa ao matar o Diretor, uma vez que ele era um empecilho para a obtenção dos seus interesses pessoais e dos interesses do seu partido político (ALMADA NGEREIROS, 1997, p. 543), a aleatória e infinita disputa pela direção do Jornal.

Deste modo, inseridos no plano ideal ou no real, representando os interesses naturais ou os sociais, criticando, propondo e constatando, ambos os protagonistas – assim como a maioria das demais personagens – expressam *a necessidade da unidade que os completaria*. Como a unidade é impossível, o que se tem em cena é a representação das contradições que a impedem. As contradições configuram, portanto, uma teia de impossibilidades que sustentam a tragédia almadiana da unidade.

REFERÊNCIA

ADORNO, T. W.; HORKEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.1985.

ALMADA-NEGREIROS, J. S. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ARISTÓTELES. **A poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. (Biblioteca dos séculos)

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CASTRO, E.M. M. **As vanguardas na poesia portuguesa do século vinte**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980. (v. 52)

HORÁCIO. Arte poética: *espistula ad pisones*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix: 1997. p. 55-68.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERLOFF, M. **O momento futurista**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993.

PESSOA, F. Sobre “Orpheu”, Sensacionalismo e Paulismo. In: _____. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Textos estabelecidos e prefaciados por George Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (Estéticas)

_____. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WALDMAN, B. **Do vampiro ao cafajeste**: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. 2 ed. São Paulo: Ed UNICAMP, 1989.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ABEL, L. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- ADORNO, T. W. **Conferência sobre a lírica e a sociedade**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores)
- BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 261-88.
- BENCHIMOL, M. **Apolo e Dionísio**: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2003.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; 1)
- CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de G. C. Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Ed. da UNESP, 1997. (Prismas).
- CRUZ, D. I. Almada Negreiros: A “tragédia da unidade”. In: ___ **Introdução ao teatro português do séc XX**. Lisboa: Guimarães Editores, 1983. p.39-41.
- DIAS, M. H. M. Almada Negreiros: um homem muito senhor da sua vontade. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 149-150, p. 111-7, jul/dez. 1998.
- DI GIULIO, T. Portugal Moderno: a luta de Almada Negreiros. **Estudos portugueses e africanos**, Campinas, n.15, p. 55-63, jan.-jun. 1990.
- FABRIS, A. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção estudos)
- GOMES, A. C. A aprendizagem de desaprender. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 149-150, p. 123-8, jul/dez. 1998.
- GUIMARÃES, F. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello & Irmão, 1992.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de *Cromwell* por C. Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Elos, 5).

JÚDICE, N. Almada: o espírito engenhoso. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 149-150, p. 37-41, jul/dez. 1998.

JUNQUEIRA, R. S. Identidade e espaço cênico no teatro de Almada Negreiros. In: **Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa**. Curitiba, 2003, p, 280-7 CD-ROM.

LEITE, D. M. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1965.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1994. (Fundamentos).

_____. **O texto no teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Estudos, 111).

MALHADAS, D. **Tragédia grega: o mito em cena**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MARINHO, M de F. **O surrealismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. (Temas Portugueses)

_____. *Frisos* ou o desgosto de Columbina. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 149-50, p. 63-71, jul/dez. 1998.

MARTINS, F. C. Lendo *A invenção do dia claro*. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 149-150, p. 79-86, jul/dez. 1998.

MEDEIROS, P. O segredo da *Letra*. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 149-150, p. 93-108, jul/dez. 1998.

MENDONÇA, F. **Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)**. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1971.

MICHELI, M. de. **As vanguardas artísticas**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LESKY, A. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2001.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. 2 ed. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PICCHIO, L. S. **História do teatro português**. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugalia, 1969.

QUADROS, A. **O primeiro modernismo português**: vanguarda e tradição. Portugal: Publicações Europa-América, 1989.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997 (Ensaio de Cultura; 12)

REBELLO, L. F. **Imagens do teatro contemporâneo**. Lisboa: Ática, 1961. (Ensaio).

_____. **O jogo dos homens**: ensaios, crónicas e críticas de teatro. Lisboa: Ática, 1971.

_____. **O teatro simbolista e modernista**. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1979.

_____. **100 anos de teatro português (1880-1980)**. Porto: Brasília Editora, 1984.

_____. Omnipresença do teatro na obra de Almada-Negreiros. In: _____. **Fragmentos de uma dramaturgia**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. p. 131-46.

RÉGIO, J. Vistas sobre o teatro. In: _____. **Três ensaios sobre arte**. Lisboa: Portugalia, 1967. p. 104-70.

REIS, C. (Coord.) et alii. O modernismo em Portugal: enquadramento geracional e sociocultural. In: REIS, C. (Coord.) et alii. **Literatura portuguesa moderna e contemporânea**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

RYNGAERT, J. P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção leitura e crítica)

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Coleção leitura e crítica)

ROMILY, J. **A tragédia grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROSENFELD, A. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. (Debates).

_____. **Teatro moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates, 153).

RUBIM, G. Palcos de Palavras: a cena da escrita na poesia de Almada Negreiros. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 149-150, p. 49-58, jul/dez.1998.

SARAIVA, A. J., LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 17 ed. Porto: Porto Ed., 1996.

SAPEGA, E. W. **Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

_____. Futurismo e identidade nacional nas obras de Almada Negreiros e de Mário de Andrade. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 149-150, p. 241-51, jul/dez.1998.

SILVA, A. R. da. **Da vanguarda europeia ao futurismo nos teatros de Almada Negreiros e Oswald de Andrade: Deseja-se mulher e O rei da vela**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.

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

SILVESTRE, O. M. A ideologia do estético no jovem Almada. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 149-150, p. 21-34, jul/dez.1998.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Teatro hoje)

_____. **Antígona**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (Teatro hoje)

TAVARES, V. S. À primeira vista. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 149-150, p. 11-3, jul/dez.1998.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. **O teatro e angústia dos homens**. Tradução de Pedro Paulo de Sena Madureira e Bruno Palma. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

VOUGA, V. Os painéis de Almada Negreiros. **Colóquio Letras** (Lisboa), n. 149-150, p. 167-94, jul/dez.1998.