

MANUAL DE LEITURA

**TNSJ**  
TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO  
PORTO

# al mada nada

*O preço de uma pessoa vê-se  
na maneira como gosta de usar  
as palavras. Lê-se nos olhos das  
pessoas. As palavras dançam  
nos olhos das pessoas conforme  
o palco dos olhos de cada um.*

---

ALMADA NEGREIROS  
A Invenção do Dia Claro



Almada  
Negreiros:  
você não  
imagina  
como eu lhe  
agradeço  
o facto de  
você existir.



# É por culpa do cinzento brim, ainda!

Agora que Ricardo Pais nos brinda com bilhete duplo do modernismo lusitano – depois de *Turismo Infinito, al mada nada* (cavalos e tudo) –, é irresistível citar a recente e já lapidar definição de José-Augusto França sobre Portugal: “Entre Pessoa e Almada, os portugueses votaram, aliás, em Salazar”.\*

A escrita percutida torrencial do Almada de todas as tintas, das vistas largas dos grandes olhos de europeu (aqui, no palco do São João, o Autor a rimar com *Exactamente Antunes*, 2010), a descrever a pátria-presépio-de-domingo-todos-os-dias; as palavras a estrelejarem imagens e corpos a estrelejarem rodopios; soldados de chumbo, magalas de corda, malandragem de brim coçado de bivaque e polainas, larvas resgatadas às *Sombras* (2010), saídas dos casulos de *UBUs* (2005), saltimbancos modernações (não os de Picasso Azul) aos impropérios e pancadaria – Fandanga-Tropa de pernas para o mar, de varonis saias à cabeça; badalo de espelhos de discoteca de garagem entre pernas, a rimar com varudos garanhões de quartel descritos; homens-cavalo com nádegas apontadas à gente e languidez sorrateira; rapaziada em desgarrada silenciosa em plano declinado, *battle* em brim.

Que não “bordá-lo vasconcelos” nem “memória erretepê”, Almada-escritor-russo-por-causa-do-azul-da-Prússia! A oportunidade em Ricardo Pais é uma demanda sentida, um ajuste de contas. Ele e a geometria da pátria. Ele, apátrida apesar das decorações oficiais. Ele, presente na parada quando lhe apetece, ridente estrelejador de sentidos. Ele, herdeiro do que à nação falta muitíssimo: as rimas do desassossego.

E assim nos devolve a inquietação: *é por culpa do cinzento brim, ainda?*

NUNO CARINHAS

*Director Artístico do TNSJ*

Março de 2014

\* *Expresso: Revista*. (1 Fev. 2014).



ESTREIA ABSOLUTA

# al mada nada

de **Ricardo Pais**  
a partir de *Saltimbancos*  
e outros textos de  
**Almada Negreiros**

dramaturgia  
**Pedro Sobrado**  
cenografia  
**Manuel Aires Mateus**  
(dispositivo cénico  
de *Turismo Infinito*)  
figurinos  
**Bernardo Monteiro**  
música

**Rui Silva**  
desenho de luz  
**Nuno Meira**  
desenho de som  
**Joel Azevedo**  
elocução e preparação vocal  
**João Henriques**  
guião e encenação  
**Ricardo Pais**  
com  
**Manuel Tur**

interpretação  
**Pedro Almendra** (ator)  
**Bruce Almighty**  
**Deogo Oliveira**  
**Lagaet Alin**  
**Max Oliveira**  
**Mix Ivanou**  
**Pedro França**  
(Momentum Crew)  
e **Rui Silva** (percussão)

marchas militares  
(consultoria)  
**Miguel Andrade Gomes**

O espectáculo integra excertos  
dos seguintes textos de  
José de Almada Negreiros:  
*Saltimbancos*, 1916 (In *Ficções*.  
Lisboa: Assírio & Alvim, 2002);  
*A Conferência n.º 1*, 1920  
(In *Manifestos e Conferências*.  
Lisboa: Assírio & Alvim, 2006);  
*A Invenção do Dia Claro*, 1921  
(In *Manifestos e Conferências*.  
Lisboa: Assírio & Alvim, 2006);  
*Orpheu 1915-1965* (Lisboa: Ática,  
1993).

A tradução do “folhetim radiofónico”  
para russo foi realizada por **Vitali**  
**Arseniev**.

A banda sonora inclui ainda temas  
tratados a partir dos originais:  
“I Put a Spell on You”, de **Screamin’**  
**Jay Hawkins/Slotkin**, interpretação  
**J. Hawkins** (Sony Music, 1991);  
“Menina, Dança, Dança”, de  
**João Maria Redondo de Azevedo**,  
interpretação **Conjunto António**  
**Mafra** (Orfeu, 1986); “No Time  
Before Time” e “Possessed”,  
de **Alexander Balanescu**,  
interpretação **The Balanescu**  
**Quartet** (Mute Records, 1992); “April  
in Portugal”, de **Raul Ferrão/Jimmy**  
**Kennedy**, interpretação **Esquivel**  
(RCA Victor, 1958); “Gelem Gelem”,  
tradicional/arranjos e interpretação  
**Rromano Dives** (Rromani Baxt,  
1992); “La Bella Ciao”, versão **Pascal**  
**Comelade**, interpretação **Bel Canto**  
**Orquestra** (Les Disques du Soleil  
et de L’acier, 1990).

coprodução  
**Companhia de Teatro**  
**de Almada, TNSJ**

dur. aprox. **1:15**  
**M/12 anos**

**Teatro Nacional São João**  
(Porto)  
**26-29 Março 2014**  
qua **23:00**  
(após *Turismo Infinito*)  
qui-sáb **21:30**

**Teatro Municipal**  
**Joaquim Benite** (Almada)  
**10-13 Abril 2014**  
qui **23:00**  
(após *Turismo Infinito*)  
sex+sáb **21:30** dom **16:00**

O TNSJ É MEMBRO DA



SECRETÁRIO DE ESTADO  
DA CULTURA

**TNSJ**

TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO  
PORTO



TEATRO MUNICIPAL  
**JOAQUIM BENITE**



**dgARTES**  
DIREÇÃO-GERAL  
DO ARTES



**VIVAM**

**OS RAIOS!**

**VIVAM**

**OS TROVÕES!**

**VIVA**

**O VENTO!**

**VIVA**

**A CHUVA!**

ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| <i>Saltimbancos, sinopse grátis</i>  | 9  |
| Conferência improvisada, RICARDO PAIS  | 13 |
| Sol às escuras, PEDRO SOBRADO  | 23 |
| Território ocupado ou de como $1 + 1 = 1$ , SOFIA PINTO BASTO                        | 31 |
| <i>B-boying, poesia em movimento</i> , RUI MIGUEL ABREU                              | 39 |
| Alma até Almada, VITOR SILVA TAVARES   | 45 |
| O aéreo reino das imagens, FERNANDO CABRAL MARTINS                                   | 55 |
| “Já sou o galope”: cor, palavra, imaginação, espectáculo<br>MARIANA PINTO DOS SANTOS | 61 |
| Almada: a vida inventada, MARIA ANTÓNIA OLIVEIRA                                     | 69 |
| Notas biográficas  | 77 |



# Saltimbancos, sinopse grátis

1.

Dia de sol forte, incandescente. Num quartel de muro amarelo, decorre a instrução militar. Soldados em marcha, com farda de brim cinzento, produzem um jogo de sombras na parada: sol e chumbo em diagonais. Farda sem feito, botas do mesmo tamanho, cabeças rapadas: é a medida militar – *sem medida e igual pra todos*.

No presente monocromático e monorrítmico do treino militar, imiscuem-se imagens da freguesia e do campo, de raparigas que cantam em cima de carros de bois ou atravessam a ribeira a vau – lembranças ou fugas oníricas de um dos soldados cinzentos? A paisagem expande-se: vindimas, romarias, festas, bebedeiras, foguetes. É Verão, há festa na vila, adornada com balões acesos, grinaldas de folhagem e flores, bandeiras nos mastros, fogueiras, archotes no cais. No domingo de festa, o povo participa, aprumado, na procissão de *nossa senhora saloia*. À noite, fazem-se serenatas no rio. Num bote, um casal de namorados – um soldado e uma moça da vila – acolhe-se sob o xaile dela, por causa do frio da barra...

A tropa aparta os namorados: não podem casar por causa do serviço militar. Encerrada em casa, ela chora ao meio-dia. Sem água no cântaro, não tem a companhia dele para ir à mina d'água férrea. Os exercícios militares intersectam a solidão da rapariga. À noite, à janela, reflectem-se-lhe nos olhos os raios do sol *brim* e sente *aquele calor do ventre por tanto roçar as coxas uma contra a outra*. Masturba-se nos lençóis de linho, recriando a marcha militar, em passo acelerado: 1-2, 1-2, 1-2... Aos domingos, agudiza-se a ausência do namorado: ele não a espera ao fim da missa. Ela senta-se no poço e atira pedrinhas para a água, produzindo um eco de tambores e clarins...

No quartel, após um intervalo para *tabaco d'onça e saudades de não ter carabina nem brim cinzento*, os soldados vão para o picadeiro. Como num carrossel de feira, há cavalos de várias cores à roda, entrando e saindo da sombra e do sol, produzindo uma amálgama cromática. Os cavalos são reunidos a um canto do picadeiro, resfolegando. Do lado oposto, junto a um *soldado prego torto insignificante ferrugento*, uma égua exageradamente feminina. A soldadesca corre para as trincheiras, onde se instala numa *alegria de espectáculo grátis*. Ao gáudio da tropa associa-se o contentamento do soldado trôpego, com uma luva calçada até meio do braço e mãos na anca, à espera. Um enorme cavalo branco – *num exagero de formas pederastas de cavalo de circo e ar selvagem de procurar fêmea grossa* – avança para a égua, o soldado pega-lhe no sexo erecto e enfia-o nas ancas da égua: *ovação entusiástica com palmas e vivas e indecências*. O soldado agradece ao pé-coxinho, *como o homem de circo dos ciganos*. Repete-se a cena com um imenso cavalo negro – rins a latejar, orelhas retesadas, sexo negro em riste, *aflições de ávido cobridor*. A cobrição falha; à segunda tentativa, a mão do soldado fica presa contra as coxas da égua. A égua meneia-se e é preciso chicotear o cavalo para o trazer de novo à cobrição. Os soldados gritam *bastal*! O cavalo desequilibra-se e cai – nova vaga de chicotadas. De novo de pé, o cavalo começa a *morder as coxas da égua e a lamber-lhe o sexo em espuma*.

No ínterim, um cavalo cor de prata trota em direcção ao canto mais só do picadeiro, onde se encontra uma menina, até esse momento inapercebida. Ela debruça-se da bancada e faz-lhe *uma festa de confiança no focinho*. De fora, gritam por Zora – e o canto do picadeiro fica subitamente vazio.

2.

Amanhece, faz frio. O céu é de um azul pálido. Zora sobe o monte. O pai dera-lhe a ordem de recolher lenha. Lá de cima, vê o vale: casas brancas que exalam, das chaminés, um fumo também branco; estradas vazias, às curvas; o rio lá no fundo, *como o estilhaço de um espelho deitado para cima entre árvores verde-escuro*; o comboio, que deixa também atrás de si um fumo branco. No cimo há um velho moinho, abandonado, com o qual os passageiros dos vagões de terceira classe fantasiam, imaginando histórias de moleiros, dramas de namorados, piqueniques. Zora explora as coisas que por ali encontra, indícios de merendas e de encontros secretos: restos de comida, pedaços de uma carta rasgada, um cortiço de abelhas, o eixo e a mó *desde um instante parados para sempre*. Esqueceu-se já do recado da lenha. No regresso, a mãe zanga-se e o pai bate-lhe, entre insultos: *mandriona porca*. Zora fica sem almoço e vai lavar roupa antes do ensaio do meio-dia, no rio que *todos acham bonito visto lá de cima do moinho*.

3.

Vestida com um puído *maillot* vermelho, Zora entra em cena. Corre até ao meio de um tapete verde, sob uma luz de acetilene. Ao fazer um número de acrobacia – uma ponte para trás –, o *maillot* rompe, deixando entrever o *sexo inocente num buço triangular*. Esforça-se por cobri-lo, mas a repetição do número apenas amplia o rasgão. O público rejubila: *assim com o rasgão era melhor outra vez outra vez*. Zora coloca um alfinete-de-ama mesmo por cima do sexo e sorri, envergonhada.

Os incidentes no circo desencadeiam reminiscências, devaneios: Zora vê-se na praia, observando meninos ricos a brincar na areia, acompanhados por criadas. Há coisas que ela também gostaria de ter no seu canto na *roulotte*, precário abrigo contra os seus medos, contra os trovões que ecoam dentro de si. Dorme sobre os estofos, com as mãos entre as pernas, a guardar o *próprio calor do sexo num alheamento de si*.

Um toque de cornetim do pai traz Zora de novo para o presente: ela corre para o tambor, enquanto a mãe – preocupada com que falte a acetilene que ilumina o circo – acompanha nos pratos e no bombo. Os sons trazem-lhe à memória o rufo lúgubre do percurso, ao fim da tarde, pelas ruas da aldeia, a anunciar o espectáculo. O pai está seminu, vestido como o homem do circo que dobra barras de ferro, e no corpo traz escritas as informações de cartaz: *espectáculo às nove horas no adro da igreja*. Aproveita a passagem pelas tabernas para conversar e beber, enquanto Zora e a mãe passam pelas portas e pelos quintais, com o pandeiro e a *voz do relento com fome*, sons que contrastam com o escarcéu do circo.

Aí, a luz da acetilene recorda a espuma esverdoadas das ondas na praia, ao luar. Novo devaneio: na praia, Zora apanha percebos e, por entre as rochas, descobre um cadáver sem uma perna, por entre aquilo que parecem ser destroços de um naufrágio. Ao cair do dia, inicia o regresso a casa, enregelada e com o avental cheio de conchas. Terá de se explicar ao jantar. No circo, alguém

atira uma pedra a uma lâmpada de acetilene – e no bosque a luz fica triste, ao fim da tarde. O caminho de regresso é ensombrado por violadores e salteadores imaginários. A dada altura, parece-lhe ver um homem grande, cabeludo e tatuado como o pai, a despir-se por detrás de um castanheiro. Sente medo: tudo o que deseja é correr e nunca mais sair de ao pé da mãe.

No circo, o pai expulsa dois garotos que se puseram à bofetada. O gesto desencadeia reprovações enérgicas do público. Chovem pedras sobre o tapete verde, algumas atingem as lâmpadas de acetilene. As pessoas começam a abandonar o espectáculo. Para conter o desastre, o pai, a mãe e Zora redobram de intensidade no bombo, nos pratos, no cornetim e no tambor, mas é irreparável: em debandada, o público continua a atirar pedras. Apenas dois bicos de acetilene continuam acesos. Uma pedrada atinge o pai, que, em desespero, pontapeia a filha, esmurra a mulher, insulta o público, entre lamentos lancinantes: *malandros cabrões a minha vida a minha arte*. O fiasco consuma-se, sob o estrépito caótico dos instrumentos, quando uma pedrada apaga a luz do derradeiro bico de acetilene.

---

Texto Pedro Sobrado. Em itálico, citações de *Saltimbancos*.



# Conferência improvisada

RICARDO PAIS\*

No dia 17 de Fevereiro, ainda na sala de ensaios do Mosteiro de São Bento da Vitória, realizou-se um dos primeiros ensaios “corridos” de *al mada nada*. Entre as onze da noite e as duas da manhã do dia seguinte, visionámos a gravação vídeo da sessão, pedindo a Ricardo Pais que comentasse o que via e ouvia, sempre que premíamos “pause” no comando do seu televisor Panasonic. Do encontro participaram Manuel Tur e Pedro Sobrado. Antes mesmo de começarmos, o encenador discorria:

## 0. Infinito/nada

Numa das minhas recentes insónias, estive a ler sobre o *nada* e sobre o *infinito*, para perceber se os dois conceitos, que tenho simultaneamente por contraditórios e afins, poderiam esclarecer alguma coisa do que faço em *Turismo Infinito* e *al mada nada*. Estive a ler sobre o *infinito* na filosofia, na antropologia, na cosmologia, e depois pus-me a ler o *nada*, nas mais diversas concepções, da kantiana à sartriana, etc. Cheguei à conclusão de que tinha escolhido muito bem as duas palavras porque dão para tudo. Fazer *Turismo Infinito* primeiro e *al mada nada* depois, e pretender que o infinito e o nada são dois pólos do meu trabalho é a prova evidente não só da minha ignorância e pesporrência como também do meu total desprezo pelos conceitos amplificadas e possidónios que frequentemente bordam os lenços de namorados da rapaziada da dança contemporânea.

*Premimos “play”. Minhas senhoras e meus senhores, vai principiar.*

## 1. Feitiço

O espectáculo funciona por despistes. Como optámos por um texto de Almada Negreiros, *Saltimbancos*, que tem um enredo evidente em que se opõe, vertiginosamente, a vida de um quartel sob um sol a pique (onde em três meses se preparam os pobres esfomeados portugueses para a Guerra de 1914-18) ao que fica de fora – família, amor, mulheres –, começamos *al mada nada* limpando o cenário dos restos de *Turismo Infinito*. Um soldadinho entra para arrumar a casa. Criamos, no fundo, um preâmbulo para o novo espectáculo. Dir-se-ia que escolhemos “I Put a Spell On You” de Screamin’ Jay Hawkins por fetiche. (Em *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, o tema era usado na versão de Nina Simone, num dos momentos de reflexão pessoana sobre a concatenação de universos vazios até à interrogação infinita.) A inserção da canção parece inocente, ou arbitrária, mas não é. Num dos *subplots* desta história de saltimbancos ciganos numa aldeia turística à beira-mar, “I Put a Spell On You” encobre o feitiço que é deixado dentro do corpo de uma rapariga, que representa, de algum modo, o modelo da sopeira que se enamora do magala que, dentro de poucas semanas ou meses, estará nas trincheiras da I Guerra. Saberemos, no decurso do espectáculo, que ele passa as noites com ela à beira-mar, embrulhados no xaile dela. Depois, o texto lança a suspeita de que a rapariga está grávida. “I Put a Spell On You” tem que ver com deixar a sua semente algures, sabendo que se vai partir para a *ignorância da morte*.

---

\* Dedico este trabalho às meninas D. Carlota, D. Rosa, D. Clara... e D. Margarida, funcionárias da empresa de limpezas que lava o meu coração.

## 2. Fato e sapatos

O espaço fica finalmente vazio. Aproveitando a agilidade acrobática, ou aquilo que os *b-boys* chamam *power moves*, fazemos surgir, ao fundo do cenário, soldados de pernas para o ar. Vemos apenas o corpo da cintura para cima, as pernas oscilam sob o efeito de um vento estranho. **Somos induzidos num universo que ilustra a própria escrita pré-surrealista, aceleradamente modernista, de Almada Negreiros**, que foi o que primeiramente nos seduziu em *Saltimbancos*. Por entre estas pernas surge uma personagem, também militarizada, mas mais *souple*, mais cheia de si, trazendo consigo um fato e um par de sapatos. Trata-se do fato e dos sapatos que o actor, o Pedro Almendra, usou no espectáculo anterior, quando interpretava a personagem de Fernando Pessoa. Com ele, traz também um texto de Almada que descreve um encontro no Martinho da Arcada com Fernando Pessoa, que vivia aterrorizado pela tempestade – aliás, aterrorizado por tudo o que fosse elementar ou desafio do corpo e da sensualidade. O episódio prova a diferença entre os dois autores. Partimos, pois, de um prólogo patusco para um pequeno acontecimento surreal, com os soldados de pernas para o ar, como se das trincheiras não tivessem coragem de levantar a cabeça. **Em ambiente onírico, dá-se a entrada de Almada, que se justifica da sua diferença em relação a Pessoa. Se este, na sua pluralidade, conseguia criar-nos um universo, aquele, no seu eclectismo, consegue outrossim criar-nos uma cidade.** Entramos num espectáculo que se passa num país, e isso é-nos trazido por Almada Negreiros, apesar do estilo pretendidamente cosmopolita e modernista desta escrita. Vamos contar uma história portuguesa, pré-fascista e pré-tuga.

## 3. “Menina, dança, dança”

Bem, eu adoro este tema! Sobretudo pelo “recitativo”, que é justamente a parte que mal aparece no espectáculo. Canções como esta dissociam o António Mafra de toda e qualquer referência na música portuguesa e questionam-nos sobre o talento épico-poético que assolou Lisboa, o seu fado e a sua cançoneta até à náusea. Há nela **uma reflexão sobre a condição humana popular em regime de pura euforia – a canção poderia ser erigida em hino nacional do Norte!** Esta “Menina, dança, dança” celebra a necessidade de dançar enquanto se é jovem, para não se ficar sozinho – leia-se, sem homem, sem sexo – e assim chegar a velho. (Este espectáculo exclui, de facto, qualquer intérprete feminino, e isso não é um acaso.) Ora, a juventude desta gente vai acabar na guerra. A moçoila que fica sozinha em casa a masturbar-se porque o soldado já nem a acompanha à fonte, para ir buscar água fresca que a tire do “mal” que ela sente – que eu suspeito ser gravidez –, e muito menos para a consolar no seu desejo, é uma menina que há-de querer ter dançado o que baste para conservar alguma alegria que sobreviva à guerra.

## 4. Cavalaria

Com o Pedro França inicia-se uma sequência de solos quase imperceptivelmente representativos da actividade da cavalaria, a partir do seu próprio objecto-símbolo – o cavalo. Quatro bailarinos distendem o seu léxico tradicional, atlético e competitivo, para se mover num tempo que não tem nada que ver com o tempo “partido” típico do *beat break dancing*. Tentam inventar por si,

a partir de um pequeno fragmento ou de uma ideia que lhes foi dada, o episódio dos cavalos no picadeiro, do volteio à cobrição das éguas e ao encontro entre um cavalo e Zora, a misteriosa protagonista ausente deste palco. Representam-se estes cavalos, cada um com as suas características, de alguma forma deslocadas no tempo das que são ditadas pelo narrador. Considerei esta sequência a mais difícil do espectáculo, até porque não podia depender de mim, a não ser na sugestão do que serviria de inspiração ao movimento – temas do texto, armadilhados e distribuídos –, com o faro que me é característico de discernir a correspondência que cada expressão poderia encontrar na natureza própria de cada um destes jovens intérpretes. Trata-se de **um retrato de si próprio enquanto cavalo**. A minha estupefacção é tão grande perante a imaginação e elegância destas criaturas, a sua manifesta especificidade individual, como perante a minha própria capacidade de moldar aquelas propostas. Não tanto pela sua integração no conceito geral de espaço e tempo como pela total recusa dos cânones da coreografia, *strictu sensu*. Nesse sentido, estes Momentum Crew não poderiam estar mais longe do *b-boying*, pela óbvia necessidade de representar-se para além do seu hábito, para além do dever acrobático do *break dance*. O corpo cria um espaço novo para si próprio e, portanto, um tempo completamente novo. Este é o início daquela parte do espectáculo na qual o Pedro Almendra, o Rui Silva e os Momentum Crew se encontram realmente com qualquer coisa nova. Pode ser a coisa menos impactante do espectáculo, mas quanto a mim – sem qualquer pretensão, porque não é mérito meu – é o momento que põe em questão o verdadeiro sentido da técnica: **para que serve a técnica, seja ela de *break dance*, seja a da dança clássica, moderna ou contemporânea, senão para redescobrir a pessoa por si própria para além dos limites codificados de cada um dos movimentos obrigatórios?**

##### 5. Somos todos interseccionistas

Em *Saltimbancos*, **Almada alterna mundos com mundos**. Por um lado, porque se interseccionam efectivamente no tempo mental das personagens, e isso é alucinação narrativa – elas estão num sítio a pensar noutra. Nesse sentido, aliás, somos todos interseccionistas, mesmo que não saibamos escrevê-lo. Não se trata especificamente de interseccionismo enquanto estilo ou corrente, digamos. É interseccionista o estilo em que uma coisa gera outra, e a gera visual e auditivamente à nossa frente sem que percebamos porque é que isso está a acontecer na cabeça de quem escreve. Há depois as intersecções que o espectáculo inventa – são de outra natureza –, como as que ocorrem num momento qualquer da vida do quartel, durante o circo ou no rondel que se improvisa no adro da igreja, já no final do espectáculo, ou ainda aquelas que sobrevêm na vida íntima da rapariga que o muro do quartel exclui e na solta vida imaginativa da ciganita, e que o espectáculo narra e, até pela leitura, metaforiza. Em todos os lugares, há momentos em que a mente se perde. **E a mente perde-se pela agilidade brutal de Almada Negreiros: essa é, nesta obra, a marca do grande escritor** – e o pesadelo de estimação do Pedro Almendra! Não é só o modernismo acelerado, um certo mecanicismo futurista e uma centena de coisas que lhe são academicamente atribuídas, mas, especificamente nesta obra, inspiração, instinto e velocidade divinos. Convém que se lembre que **essa aceleração age sobre uma historieta que está para ser contada, e que coincide com**

o melodrama do Portugal mais pobre. Um país de que Almada manifestamente se compadece, cujos vícios, alacridades e alarvidades ele critica, como se vê pelo episódio da cobrição, mas também em cuja alegria e encanto se compraz, naquela maneira que viria a ser o ínvio caminho do Secretariado Nacional de Informação. É nesta confluência estranha que um velho antifascista como eu se vê obrigado a descobrir um grande escritor. É como se eu dançasse com a saia que ele deixou vazia, como o Max Oliveira faz no seu solo. As saias, aliás, são aqui as mulheres ausentes, a sua assustadora representação.

## 6. *What a lovely war!*

O espectáculo faz-se de uma certa miscigenação. Começa no facto de os Momentum Crew, na formação com que aqui se apresentam, serem compostos por um bielorusso, um russo, um martinicano e três portugueses. Mas a guerra também foi um lugar de encontro. O grande momento de *Oh, What a Lovely War!* da Joan Littlewood\* era aquele em que o soldado alemão saía de braços abertos da sua trincheira para abraçar o soldado inglês, porque era Natal. Uma das coisas que hoje marcam o mundo é a transnacionalidade, o cruzamento entre pessoas de todas as nações e raças, com todos os problemas que isso oculta. Os Momentum Crew são disso um exemplo extraordinário. Na nossa primeira sessão de trabalho, perguntei ao Lagaet, que é da Martinica francesa, o que é que identificava da sua terra e da sua família na improvisação que acabara de fazer. Respondeu-me, apontando para o chão da Sala Branca e para os colegas sentados à volta: “Esta é a minha família e esta é a minha terra”. Entendi desde cedo que havia que introduzir neste espectáculo alguns elementos de uma *internacionalização* à moda antiga, para além daqueles que o *b-boying*, por natureza, celebra e pratica. A determinada altura, o desejo de um dos soldados-cavalo e a sua vocação marcial são transformados num sonho desencadeado por “Gelem Gelem”, uma canção cigana declarada hino internacional Rom em 1971, em Londres.

## 7. $1 + 1 = 1$

O cavalo prateado é o cavalo rebelde. É o cavalo que não liga a ninguém, que galopa picadeiro fora, encostado à trincheira. Cria para si um espaço que mais nenhum deles criou. Não tem público, vive mais no espaço do que no tempo. Não está ali para cobrir a água na hora marcada, nem vai chegar a fazê-lo. Este cavalo que o Deego representa é aquele que vai ao encontro da inocência da “petiza” que está ali, escondida ao fundo da trincheira onde os soldados assistem alarvemente à cobrição dos cavalos, que é um acto simultâneo de brutalidade e de desejo – naturalmente, o desejo obrigatório é sempre uma brutalidade. A menina está carregada de fantasmas sexuais, entre eles, um eventual abuso por parte do pai, mas também aqueles naturais aconchegos das rosas que florescem no seu próprio sexo em noite de trovoada, quando está deitada na *roulotte* paupérrima da trupe cigana. A solidariedade total entre o cavalo livre das andanças da cobrição, que avança pela linha limite do círculo do picadeiro – círculo que é tão importante no texto como no espectáculo –, e aquela criança a despontar para o sexo, contorcionista do circo dos ciganos, é o grande achado desta obra. É o ponto onde tudo converge: a noite e o dia, a luz e o escuro, a luz natural e a luz artificial, o poder, o medo e a liberdade vivida por dentro.

---

\* Musical épico brechtiano estreado em 1963, numa produção do Theatre Workshop, companhia dirigida por Joan Littlewood.



É certo que o Espectáculo só faz sentido quando a luz natural já se extinguiu, e isso tem um preço. (Nunca estudado nem fixado pelas governações, passe o mau gosto.) Mas é naquele momento também que converge a tolerância que só a sensualidade ingénu e animal, anterior a todo o sexo, consegue transformar em beleza. O cavalo é prateado, elegante, não tem ademanos de cavalo de circo nem a brutalidade ostensiva do grande cavalo árabe, erótico. É um objecto de sonho, pela própria cor da sua pelagem. Este ser em liberdade por dentro do quartel fechado vai encontrar-se com esta criança extraordinária, que está para descobrir tudo de si, mas que é sobretudo uma vítima de terrores: o da pobreza, o da fome, o do trabalho forçado. Ela afaga-o como só se afaga um primeiro amor. O encontro entre estas duas criaturas é, repito, o cerne desta história. Para nós, no espectáculo, é o momento de harmonia absoluta. É interessante que tenha sido criado solitariamente por um dos bailarinos. Furneci todos os dados para se perceber a situação e ele apareceu com o monólogo – perdão, com o solo (é defeito de fabrico!) – praticamente todo desenhado. O Deego consegue ter a seu favor um silêncio de extrema poesia, um momento a que a encenação não foi indiferente. **Fazemos uma coisa arriscada, que é parar o espectáculo para respirar, para permitir que o suor de três ou quatro sentimentos primordiais se tornasse tão transparente e brilhante como a própria prata do pêlo do cavalo, ou como os caracóis negros e desgrehados da ciganita de pernas ao léu.** Se isto não tivesse os tiques de modernidade quase nevróticos do próprio Almada, nos seus vinte e três anos, seria, mesmo assim, um momento de poesia fantástico. Tendo-os, também o é!  $1 + 1 = 1$  numa insondável apoteose.

## 8. Folhetim radiofónico

Há um pequeno episódio em que Zora deveria ir buscar lenha, mas distrai-se com as coisas que encontra no caminho. Faz o reconhecimento da paisagem. **Cada terra é, para ela, um país, porque é uma nómada, uma artista itinerante.** Pensámos em abdicar deste episódio, que nos é agora indispensável. A passagem ajuda-nos a perceber o universo da criança – e quão tremendamente complexo e freudiano era o universo de Almada. Nas várias sinopses que foi fazendo do *Saltimbancos*, o Pedro Sobrado foi integrando o que está explícita e implicitamente contido na narrativa. A dada altura, pensei que seria engraçado se, de repente, estivéssemos a ler em cena o nosso próprio material de trabalho, conduzidos pela rádio, na sua quase abstracção. No interior destas imagens reencontro aquilo que ouvi durante anos pela rádio, a partir do aparelho Philips que havia na nossa sala de jantar. Não havia outras imagens para além das que criávamos através do que nos entrava pelos ouvidos. Sempre fui fascinado por isso. Achei que seria interessante que houvesse um momento em que o que acontece fosse contado *direitinho*, como eram contadas as histórias para crianças dos folhetins radiofónicos na Emissora Nacional. **Este episódio transforma-se numa historinha que, vinte ou trinta anos depois, já poderia ser parte de um folhetim radiofónico.** Inventámos uma maneira de trazer o rádio de *Turismo Infinito* cá para dentro. É o rádio que o etilizado Álvaro de Campos traz encostado ao ouvido, como quem ouve o relato, saindo-lhe por acaso, entre trovoadas, um acompanhamento ao *Ai Margarida*. No programa de *Turismo Infinito*, o Pedro Sobrado falava-me da sensação de que o texto nos chega por ondas de radiofrequência. De repente, o mesmo rádio vem trazer-nos, propagando-o

por ondas, aquilo que é mais directo, porque mais sintáctica e narrativamente esclarecido. Sendo mais *simplezinho*, faz a ligação entre o que aconteceu e o que vai ainda acontecer. Antes, ouvimos um dos soldados ler em russo uma carta que lhe chegou provavelmente às trincheiras da frente oriental. É a tradução do texto que passa na rádio mais tarde, recorrendo aos tempos e entoações típicos da tradição dos anos 1940-50. Isto aposta numa espécie de transdimensionalidade do som, ao mesmo tempo que se toma o chão muito mais como um tablado do que o foi em *Turismo Infinito*, onde toda a gente parece flutuar, como se o texto transportasse os actores com asas nos pés. Em *al mada nada*, o texto percute as próprias tábuas e, quando se chega ao “combate” entre bailarinos – e os Momentum são os saltimbancos de hoje –, o palco torna-se enfim em tablado flamenco, sem medo do seu próprio ruído, parte integrante da percussão que ressoa nas nossas cabeças nestes nossos dias de desintegração, que Almada nos ajuda a representar. **Almada acende um cigarro e descansa de si próprio, ouvindo a sua história contada por outros. Os outros somos nós, os do teatro.**

### 9. Confidências

**Havia que encontrar uma forma de, a determinada altura, pôr Almada na sua solidão, no meio de si próprio.** Quando o Pedro Almendra liga o rádio, enquanto se veste de chefe de pista para a narração final, isso corresponde à necessidade de mostrar Almada numa certa intimidade. É um acontecimento que prepara aquela “confidência” d’A *Invenção do Dia Claro* sobre as viagens que tem na cabeça e ainda não fez, um texto em que se dirige à mãe. Descobrimos aí um artifício para não esquecer a mãe (que morreu muito cedo, quando Almada tinha apenas três anos), mas também a legitimação desse desígnio através das histórias que tem para lhe contar e que vai inventar, histórias de viagens que não fez nem fará. Ou se fez ou fará, as conta porque estão na sua cabeça antes mesmo de terem sido feitas. No espectáculo, este momento pareceu-me absolutamente essencial. **Somos um país de filhos de mãe: ela está sempre a mais ou a menos.**

Inscrevemos um círculo no interior de uma forma de geometria irregular, geometria com que este cenário gigantesco, no seu genial minimalismo, parece suspender-se no espaço. Em resumo, deixamos Almada a girar sobre si enquanto fala consigo porque não é capaz de sair do seu próprio círculo, tornando-se a si próprio participante da ginástica a que o cenário convida. Nestas circunvoluções do Pedro Almendra, o que está a ser dito é um motivo de abstracção do próprio movimento, não uma sua ilustração ou sublinhado, ou sequer um seu gerador. São exercícios que põem o movimento a viver na periferia ou – se pensarmos no cenário do Manuel Aires Mateus – na aresta da própria palavra.

### 10. Banda sonora

Quando chegámos à *battle* (para usar o vocabulário dos nossos *b-boys*), atingimos o ponto em que finalmente o bombo e a banda sonora do Rui Silva e a percussão física dos Momentum Crew funcionam como fundo ao texto de Almada, sem qualquer pretensão de convivência cénica com ele. Isto é uma espécie de apoteose que se auto-comenta em desastre cénico. Nesta cena, a percussão musical e a percussão dos corpos são parte indispensável da banda sonora de *al mada nada*. **É um momento em que, estando a ver muito, estamos**

a ouvir o mais possível. Não sucede o mesmo quando estamos a assistir aos solos equestres. Aí, o que vemos e o que ouvimos são a parte interior ou exterior um do outro. Aqui, não.

### 11. Um luxo?!

Partimos de um autor porque o queremos testemunhar, trabalhando a partir de um texto seu, ou do conjunto dos seus textos, ou dele próprio... Mas **partimos também de um autor para nos apropriarmos de uma coisa que, manifestamente, temos a pretensão de tornar nossa e, assim, não só lhe fazer justiça como *superá-la***. Não há sonho mais tolo – nem mais fascinante. Fazemos teatro da escrita que o não quis ser, cansados de laborar sobre as grandes matrizes, numa terra que se recusa a aprendê-las e a ensiná-las. Um vício, uma manobra de diversão angustiante, perigosa – um luxo?!

### 12. Partir

Ninguém *parte* de Almada, nem um cacilheiro para Veneza. **Partimos todos de nós próprios**. Tantos textos vão ficando a flutuar à tona da água, *inesclarecendo-se* mutuamente. Falar de um espectáculo corresponde a pouco mais do que a uma pretensão academizante, uma masturbaçãozita obrigatória, e, claro, uma legitimação institucional. Boa noite a todos, poucos, muitos, quase ninguém, nada.

mas de repente  
do lado de fora  
gritaram por  
zora e o canto  
do picadeiro  
ficou vazio na  
transparência  
mais longe do ar  
do sol pesado  
e quente sobre  
o vácuo depois  
do azul



# Sol às escuras

## Sobre *Saltimbancos* e a dramaturgia de *al mada nada*

PEDRO SOBRADO

1.

Dos seus próprios livros dizia o jovem Almada que “devem ser lidos pelo menos duas vezes prós muito inteligentes e daqui para baixo é sempre a dobrar”.<sup>1</sup> Na mesma época, ou quase, mas na *trincheira* oposta – pois que repudiava os futuristas, cujo futuro dizia ser um pretérito perfeito –, o vienense Karl Kraus fazia uma recomendação análoga em relação às suas obras, dizendo preferir que não fossem lidas a que fossem lidas uma única vez: “Não gostaria de ser responsável pelas congestões de um idiota com falta de tempo”.<sup>2</sup> Entre Kraus e Almada, como entre Deus e o homem, há uma diferença dos diabos. Mas, por certo, a advertência do acerbo arauto dos *últimos dias da humanidade* agradaria também ao *ingénuo* anunciador dos primeiros dias da humanidade, ou de uma nova humanidade.

Inteligentemente, os idiotas que urdiram a dramaturgia de *al mada nada* não economizaram tempo com *Saltimbancos*, lendo-o duas vezes de cada vez que o liam, até que se convencessem a adoptar estas supostas *parole in libertà* por eixo dramaturgicamente do espectáculo – e sobretudo depois de se convencerem a fazê-lo. “Ler até tresler é parte da nossa profissão”, diz uma das velhas atrizes da *Madame* de Maria Velho da Costa. Chegámos ao ponto de especular sobre pequenas coisas, ínfimas coisas, como se a ficção de Almada fosse um jogo de esconde-esconde, uma charada ou – como ainda pensamos que é – um enredo diabolicamente construído, apesar dos tiques e truques de uma falsa “escrita automática”: que telhado encosta ao muro amarelo do quartel? que ângulo solar produziria determinada sombra sobre a parada? quantas horas decorrem entre a instrução militar sob um sol a pique e a cobrição dos cavalos, num picadeiro estriado de raios solares? de que mal padece a moça da vila, que a impede de merendar amoras? porque precisa de ir à mina d’água férrea? está grávida do magala que se acachou sob o seu xaile? por que razão Zora projecta o pai no homem imaginário que se despe por detrás de um castanheiro? que correlação entre um lenço vermelho que cora ao sol, no quartel, e aquele, também vermelho, também alarmante, que o pai de Zora tem ao pescoço, durante o circo? – e daí para diante é sempre a dobrar. Pequenas coisas sem importância, ou talvez não. “Há umas determinadas pessoas, coitadas, que julgam não ter importância as pequenas coisas, de modo que, quem de facto souber fazer atenção à vida, lá lhe cabem as pequenas coisas, misturadas com as grandes.”<sup>3</sup>

2.

*Saltimbancos* é aquilo a que se costuma chamar um texto *difícil*. Almada atalharia: “Mas, tanto melhor, nós só gostamos do mais difícil”.<sup>4</sup> Há algo de deliberado, de programado, nessa dificuldade que ostraciza aquele que se acerca do texto ignorando a senha que lhe conferiria assento numa assembleia

de leitores *exclusiva* ou, para empregar o paleio do *marketing, premium*. De *K4 O Quadrado Azul*, outro texto futurista do mesmo período, diz-nos Fernando Cabral Martins que “parece destinado a estabelecer a comunicação no interior de um círculo de amigos, com poucas possibilidades de ser percebido por um leitor de fora dele”.<sup>5</sup> São textos para *happy few*, textos que escolhem os seus leitores, odiando “a humanidade que se exprime”.<sup>6</sup>

Mas, sendo *Saltimbancos* um texto difícil, talvez se revelasse surpreendentemente fácil, se acaso o pudéssemos ler como quem vê uma tela – *A Procissão do Corpus Christi* de Amadeo de Souza-Cardoso, por exemplo. Ou um quadro dos Delaunay, Robert e Sonia, casal que – no período em que *Saltimbancos* foi escrito – residia em Vila do Conde, ocupando uma casa baptizada com o nome *La Simultané* e privando de perto com Amadeo e Almada, entre outros. Indício do carácter tutelar dos Delaunay sobre o jovem futurista é a nota que encontramos, em epígrafe, na novela *A Engomadeira*: “Em todos os meus trabalhos eu guardo esta página para dizer o orgulho de ter como Mestre M.me Sonia Delaunay-Terk”.<sup>7</sup> Em boa medida, é de pintura que falamos quando falamos de *Saltimbancos*. O subtítulo – (*Contrastes Simultâneos*) – vincula programaticamente o texto à prática artística cultivada nesses anos por Robert Delaunay, o simultaneísmo, que visava aplicar à pintura (mas também à moda ou à decoração) as teorias da percepção e da psicologia da cor, criando efeitos de movimento caleidoscópico através do agenciamento simultâneo das cores. Lemos em *Saltimbancos* algo análogo ao que visualizamos nos discos furta-cores de Delaunay. Todo o texto irradia um profuso cromatismo, mas é especialmente com o amarelo (do sol, do quartel) e o cinza (do brim, da sombra) que Almada compõe a primeira secção do conto; na terceira, o vermelho (do *maillot* de Zora) e o verde (da luz de acetilene e do tapete do circo) não apenas coloram a cena, mas *in-formam* a narrativa.

Neste cotejo detém especial relevância *Contrastes simultanées: Soleil et Lune*, pintura circular realizada por Robert Delaunay em 1913. Não apenas pelo nome roubado à luz do dia e encerrado entre parênteses curvos no subtítulo da ficção. A forma orbicular da tela do pintor francês é preponderante no enredo de Almada – manifesta-se no quartel, com os soldados “a rodar a quatro e quatro pela direita”, como “varetas de leque de rifa”; no picadeiro e no volteio dos cavalos, a girar em torno do capitão como o “carrossel da feira de sol”; no moinho de vento, no eixo e na mó “desde um instante parados para sempre”; na arena do circo... Revela-se principalmente no sol e na lua que presidem à primeira e terceira secções do texto, respectivamente:<sup>8</sup> o primeiro encandeando o quartel, a segunda alucinando o circo. A tela circular de Robert Delaunay, como indica o seu título, engendra o movimento orbital dos astros, interessando-se pela passagem do tempo, pela forma como a noite rende o dia e o dia depõe a noite – e a ficção de Almada instala-se, move-se em tais circunvoluções. A narrativa fecha-se sobre um eclipse total. Por eclipse não designamos metaforicamente o súbito apagamento das luzes no circo – quando o último bico de acetilene se extingue sob o tumulto dos instrumentos e dos gritos lancinantes do pai –, mas o exacto fenómeno astronómico que a palavra designa: “lá-ré-sol às escuras sol-sol-sol”. Dir-se-ia que, revestida do esgaçado *maillot* vermelho, Zora é o *analogon* desse eclipse solar: no acidentado número de ginasta contorcionista, o corpo da ginanita forma um “anel de ferro em brasa”.<sup>9</sup>

O espectáculo não é indiferente à geometria circular de *Saltimbancos*. Tal feito é restituído pelas marchas militares, cujas duas fileiras abrem e fecham como o mencionado “leque de rifa”, e assoma também nas espirais de Pedro Almendra, que gira sobre si mesmo ao entrar e sair de cena. O actor também caminha em círculos durante o texto de abertura que expõe a natureza inversa – mas não adversa – de Pessoa e Almada, bem como na “confidência” extraída de *A Invenção do Dia Claro*, um texto que, rimando com o *turismo infinito* de Zora e dos saltimbancos, alude, em si mesmo, a um percurso circular: o regresso a casa, após viagens reais e imaginadas. No plano dramático, o texto com que o espectáculo se encerra – o último fragmento da *Conferência n.º 1* – ensaia uma fuga para a frente, enuncia um propósito futuro, propiciando ao mesmo tempo o fechamento do círculo: “Vai principiar, minhas senhoras e meus senhores!” No espectáculo, Pedro Almendra subverte a sintaxe dessa derradeira frase, autonomizando o vocativo para fazer dele já o início de uma outra coisa, abruptamente interrompida pelo *black out*. *Começar*, a última obra de Almada e o seu desígnio primeiro – um contraste simultâneo?

Uma confidência, íntima e geral: quando experimentámos a inclusão deste passo da *Conferência n.º 1*, não tínhamos em mente o conceito acima explicitado. Tanto melhor, porque os conceitos deixam-nos frequentemente em apuros, enquanto o acaso se mostra tantas vezes certo. “É isso o que faz as pessoas: ter a certeza do acaso.”<sup>10</sup>

### 3.

Falamos de pintura. Poderia ser tão ou ainda mais proveitoso invocar o cinema. Quando, no decurso do processo de trabalho, sentíamos necessidade de descrever o imaginário de *Saltimbancos* ou enunciar alguns aspectos temáticos e estilísticos, era à memória cinematográfica que recorriamos. Ricardo Pais lembrava que no quartel “os soldados formam uma mole, como os operários do *Metropolis*” de Fritz Lang, e a peculiar conjugação de praia e circo remeteu-nos quase imediatamente para *La Strada* de Fellini. Tal como o Zampanò de Anthony Quinn, o pai de Zora é um homem brutal, intimidante, que se veste de “atleta nu” para fanfarronar a sua força; à semelhança da cândida Gelsomina de Giulietta Masina, Zora rufa o tambor durante a indigente exibição...

Todavia, mais do que coligir umas quantas referências cinéfilas (anacrónicas, de resto, tendo em conta que *Saltimbancos* data de 1916), convém assinalar o carácter eminentemente cinemático desta escrita que, abolindo a pontuação e liquefazendo a sintaxe, ambiciona ser mais veloz do que o aparato – corrijo: mais veloz “que a invenção do aparato e da caneta”,<sup>11</sup> como se lê no K4 *O Quadrado Azul*. O discurso adere à percepção, debitando o que Bergson – filósofo que mereceu, por exemplo, a atenção de Amadeo – designou por “dados imediatos da consciência”. Como disse Ricardo Pais a Pedro Almendra numa das primeiras sessões de trabalho, “quem diz este texto tem de ser um escritor-cineasta”: escreve o que está a realizar, na acepção do falso cognato inglês *to realize* (perceber, dar-se conta) e no sentido cinematográfico do termo português. O aparato é a objectiva de uma câmara de filmar. Toda a primeira parte de *Saltimbancos* se nos oferece como um longo *travelling* que atravessa paisagens e multiplica perspectivas, um plano-sequência abruptamente cortado por um chamamento fora-de-campo, um grito que vem impor um *close-up* sobre o rosto da protagonista: Zora, uma menina de doze anos inesperadamente inscrita numa cena de bestialidade

e violência sexual. Há em *Saltimbancos*, e muito particularmente nesse extenso primeiro capítulo, uma “continuidade cinematográfica”.<sup>12</sup> Nos nossos encontros dramáticos – sisuda designação para tardes e noites bem passadas em volta de um texto fascinante –, Ricardo Pais dizia também que era como se o narrador, o próprio Almada enfim, possuísse uma “grua no olhar”: a câmara sobrevoa a cena, permitindo-nos atravessar o muro amarelo do quartel, ver de cima os soldados na parada como réguas de um leque, mas também perceber o brim molhado nos sovacos ou o sexo em riste de um animal. Erguemo-nos sobre os montes, avistando um rio lá em baixo, “como o estilhaço de um espelho deitado para cima”, mas descemos subitamente para nos determos nos vincos dos xailes de domingo ou em cascas de pinhões. Vemos as “lágrimas verdes” que os foguetes daquele querido mês de Agosto derramam em pleno céu, mas também, um pouco depois, as “lágrimas de efeito” no rosto de Nossa Senhora, no interior da capela. Pelo ininterrupto fluxo de informação visual que ocorre em *Saltimbancos*, dir-se-ia que, em vez de onisciente, este narrador é omnividente – um *visionário*. “Já repararam bem nos meus olhos?”, perguntar-nos-á Almada no final do espectáculo.

A hiperpercepção sensorial a que esta *prosa-flash* (como lhe chama Luis Manuel Gaspar) dá vazão parece altamente devedora do enriquecimento óptico, depois também acústico, que o cinema produziu ao nível da percepção. Este imprevisto alargamento e aprofundamento do nosso horizonte perceptivo foi-nos descrito por Walter Benjamin, num célebre ensaio intitulado *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*:

Os nossos bares e as artérias das grandes cidades, os nossos escritórios e as divisões das nossas casas, as nossas estações ferroviárias e fábricas, pareciam aprisionar-nos irremediavelmente. Veio então o cinema e fez explodir este mundo de cárceres com a dinamite do décimo de segundo, de modo que agora viajamos aventurosamente por entre os seus escombros espalhados por toda a parte.<sup>13</sup>

Benjamin refere-se ao que um grande plano pode gerar – não apenas a explicitação do que anteriormente não era nítido, mas a revelação de novas configurações matéricas – ou àquilo que a câmara lenta produz, descobrindo nos movimentos já conhecidos outros inteiramente desconhecidos: movimentos “deslizantes, aéreos, supraterranos” (Aldous Huxley). Daí que o filósofo estabeleça uma intrigante correspondência entre o cinema e a psicanálise, uma vez que as teorias freudianas vieram abrir uma nova e profunda perspectiva no diálogo, tornando analisáveis coisas que, até à publicação de *Psicopatologia da Vida Quotidiana*, passariam despercebidas (um *lapsus linguae*, por exemplo). Conclui Benjamin: “A câmara inicia-nos no inconsciente óptico, tal como a psicanálise no inconsciente pulsional”.<sup>14</sup>

A este propósito, não deixa de ser interessante notar como um texto altamente cinemático se revela surpreendentemente freudiano, tendo na sexualidade o seu núcleo sensível. Deste “delírio fálico”,<sup>15</sup> como lhe chamou Osvaldo Manuel Silvestre, que nos é oferecido na cobrição dos cavalos, ao “rasgão ocasional” no *maillot* de Zora, que lhe expõe o sexo em pleno espectáculo; da masturbação feminina que intersecciona marchas militares ao hirsuto violador que Zora

teme no bosque, ao entardecer; do cornetim eufórico do pai à pequena mão com que, dormindo nos estofos da *roulotte*, a ciganita cobre o sexo “num alheamento de si” – uma série de imagens fáticas, metonímias sexuais, fantasmas eróticos atravessam a película. Com tal imbricação de cinema e psicanálise em mente, reavemos a pergunta que Almada faz n’*As Quatro Manhãs*: “Quem filmou o meu ser enquanto eu sonhava?”<sup>16</sup>

4.

“O cinema é uma coisa e o teatro é outra”, advertia Almada quando, na década de 30, menorizava o primeiro, definindo-o como uma espécie de propedêutica para o segundo. “O ecrã não resiste à potência teatro”...<sup>17</sup> Há radiofonia em *al mada nada*, mas, a despeito do carácter cinematográfico de *Saltimbancos*, talvez não haja cinema. Digamos que o cinema é na porta *ao lado*. Quando ouvíamos, pela primeira vez, como que em surdina, a linha melódica assaz cinematográfica de um tema de Alexander Balanescu, pairando sobre o descanso solar de um soldado, Ricardo Pais comentou: “Parece que estão a passar um filme sobre o Vietname na sala ao lado”.

O exercício dramatúrgico de *al mada nada* assemelhou-se, contudo, ao trabalho com uma velha moviola. Poderíamos dizer que segmentámos *Saltimbancos* em fotogramas (fizemo-lo com barras verticais que enxamearam o texto) e trabalhamos com tesoura e fita adesiva. Em abono da verdade, diga-se que a primeira parte, a mais extensa desta prosa futurista de Almada, foi severamente castigada – material abundante ficou na mesa de montagem; o *footage* da terceira secção não escapou propriamente ileso, mas aí o nosso corta-e-cola foi menos laborioso. A segunda, brevíssima, não faz parte desta contabilidade, tendo sido convertida numa equívoca narrativa infantil, destinada à emissão de uma semi-imaginária Emissora Nacional.

Essa modalidade polida de vandalismo a que chamamos “edição” visou menos a simplificação do texto de Almada do que a exploração de alguns dos *contrastes simultâneos* que o habitam: a geometria tórrida do quartel *versus* a fluidez refrescante do campo; o corpo desapossado dos soldados *versus* o corpo livre das raparigas; a candura e inocência de Zora *versus* a brutalidade da *copulação assistida* dos cavalos; a opressiva ordem militar *versus* o desregramento e a permissividade circenses, etc. Se precisássemos de o resumir numa só frase, diríamos que a dramaturgia, ou melhor, o espectáculo (pois aquela não teve precedência sobre este) se interessou sobretudo pela *pobreza e contradição dos vários espectáculos*. (Daí que Pedro Almendra conserve ainda algo do *ringmaster* que, a dada altura, chegou a ser.) Referimo-nos, evidentemente, ao espectáculo de saltimbancos, cujo estrepitoso fiasco parece ocorrer sob uma lâmpada estroboscópica, mas também ao “espectáculo grátis” que a cobrição dos cavalos, em si mesma, configura, tendo por assistência os soldados alcandorados nas trincheiras e por banda sonora um escarcéu de “palmas e vivas e indecências”. Destes espectáculos – caracterizados, aliás, por um notável isomorfismo, porque ambos acontecem em círculo – a encenação apropria-se diversamente: se o volteio e a cobrição dos cavalos fornecem aos bailarinos a matéria-prima de uma sequência de solos, durante os quais os soldados se metamorfoseiam naquilo que vêm, o funesto espectáculo de saltimbancos estabelece uma relação de surpresa com a *battle* brim, com a qual partilha uma energia percussiva afim. No espectáculo

equestre, vemos os bailarinos a cair para dentro de si mesmos; no espectáculo circense, os corpos participam numa dinâmica de extroversão.

Embora, desde a génese, o projecto de Ricardo Pais visasse estar à altura do carácter lúdico de Almada, de uma espontaneidade à flor da pele, do prazer sensual da improvisação física e do debuxo, e já não dar conta de um universo, sistema ou Obra (como sucede com *Turismo Infinito*), é legítimo supor que, afinal, com o *amor ao espectáculo*, à sua indeferível precariedade e liberalidade, *al mada nada* faz, sem que fosse deliberada, uma tangente ao próprio coração da arte de Almada. Como tem sido dito, o “Narciso do Egipto” tinha tanto de arlequim, *performer*, certamente de *homem do espectáculo*, não apenas na efusão heróica dos manifestos – a que Eduardo Lourenço chamou o “folclore do Modernismo”<sup>18</sup> – ou das conferências, mas também nos poemas, ensaios, entrevistas e nesse peculiar *Bildungsroman* que é *Nome de Guerra*.<sup>19</sup> Até mesmo no desenho, onde, diz-nos José-Augusto França, encontramos também “este amor ao acto físico raro, à representação, ao circo, em suma”.<sup>20</sup>

Talvez aqui radique, em parte, a afinidade electiva de Ricardo Pais com Almada Negreiros, com quem – salvaguardadas as devidas distâncias, pois claro – partilha também um eclectismo irreverente, um temperamento camaleónico que recusa a fixação num estilo, a veemência, o sentido da comunicação, etc. (Como já em 2009 via Nuno Carinhas, “se há alguém com quem Ricardo Pais pode ser comparado é com Almada Negreiros”).<sup>21</sup> Quando Almada diz, na já citada *Conferência n.º 1*, que aprendeu a tocar cornetim de saltimbanco “porque o cornetim de saltimbanco é de oiro ao sol”<sup>22</sup> dá afinal voz ao fascínio dos mecanismos de ilusão e disfarce, dos jogos de equívoco de que o Teatro nunca parece saciar-se, e que estão no epicentro da insone demanda artística de Ricardo Pais. A esta luz, diremos, como no poema *Cabaret*: “Está mais que visto havíamos de vir a parar aqui”.<sup>23</sup> A esta luz também – uma luz *artificial*, a luz esverdoadada do “luar da acetilene” –, a fúria epiléptica do pai de Zora – berrando no cornetim, insultando o público, pontapeando a filha, esmurrando a mulher – e o seu desesperado esforço por levar o espectáculo por diante, mesmo quando o desastre é já uma evidência, adquirem uma outra tonalidade. Que o espectáculo se faça, e cumpra, corresponde afinal ao fundo desejo de permanecer – até para si mesmo, sobretudo para si mesmo – *credível* enquanto artista. O injurioso lamento do “homem de circo dos ciganos” – autor, actor e organizador do espectáculo, como a si próprio Almada se definia<sup>24</sup> – não é apenas grotesco, decadente, deplorável, mas também comovente: “malandros cabrões a minha vida a minha arte”.

---

Nota: Todas as citações de *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)* provêm do volume *Ficções da Obra Literária* de José de Almada Negreiros publicada pela editora Assírio & Alvim.

1 José de Almada Negreiros – “Nota do Autor”, in *K4 O Quadrado Azul* (edição fac-similada). Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

2 Karl Kraus – *Detti e contraddetti*. Milano: Adelphi Edizioni, 1999, p. 136.

3 José de Almada Negreiros – “Pa-ta-poom: Recordação de Paris”, in *Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 77.

- 4 José de Almada Negreiros – “Conferência n.º 1”, in *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 45.
- 5 Fernando Cabral Martins – “O Disparo dos Fotógrafos”, in *Ficções*, *op. cit.*, p. 225.
- 6 *K4 O Quadrado Azul*, *op. cit.*, p. 16.
- 7 José de Almada Negreiros – “A Engomadeira”, in *Ficções*, *op. cit.*, p. 10.
- 8 Da segunda secção de *Saltimbancos*, a mais breve, que surge sinopticamente transfigurada no espectáculo, diremos que faz conviver os dois astros: o dia está a amanhecer e o sol anuncia-se, ao longe. Será legítimo pensar que, embora omissa na narrativa, a lua toma discretamente parte deste cenário crepuscular.
- 9 Tal magnetismo permitiria talvez repensar *Saltimbancos*: versando, por assim dizer, o Portugal dos pequenitos – é quase uma crónica desse Portugal que Almada conhecia de cor (“de cor, quer dizer – é o coração que se lembra”) –, a ficção publicada no *Portugal Futurista* adquire, a esta luz eclíptica, uma feição quase cosmológica. Hipótese menos excêntrica do que parecerá, se nos lembrarmos que, poucos anos mais tarde, numas acanhadas águas-furtadas de Lisboa, o protagonista de *Nome de Guerra* acaba por “tomar o partido das estrelas”... José de Almada Negreiros – *Nome de Guerra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 155.
- 10 “Conferência n.º 1”, *op. cit.*, p. 44.
- 11 *K4 O Quadrado Azul*, *op. cit.*, p. 16.
- 12 *Idem*, p. 6.
- 13 Walter Benjamin – “L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939)”, in *Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000, p. 305.
- 14 *Idem*, p. 306.
- 15 Osvaldo Manuel Silvestre – “A Ideologia do Estético no Jovem Almada: 1917-1933”, in *Colóquio/Letras*, n.º 149/150, Jul. 1998, p. 25.
- 16 José de Almada Negreiros – “As Quatro Manhãs”, in *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 145. Joana Matos Frias adoptou este verso como título de uma comunicação realizada no Colóquio Internacional Almada Negreiros, em Novembro de 2013, na Fundação Calouste Gulbenkian. Aí, a investigadora tematizava o inconsciente cinemático de Almada Negreiros, partindo de algumas das suas obras poéticas e narrativas.
- 17 José de Almada Negreiros – “O Cinema é uma Coisa e o Teatro é Outra”, in *Obras Completas 5: Ensaios I*. Estampa: Lisboa, 1971, p. 97.
- 18 Eduardo Lourenço – “Almada ou Do Modernismo como Provocação”, in Margarida Acciaiuoli (org.) – *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, 1984.
- 19 No Manual de Leitura de *Exactamente Antunes*, Cabral Martins explicava que “o tom de todos os textos do autor Almada Negreiros [...] obriga a esquecer a ‘condição verbal’ deles para sugerir antes a presença de um *performer*”. Fernando Cabral Martins – “Os cinco elementos: O teatro como arte total em Almada Negreiros”, in *Exactamente Antunes: Manual de Leitura*. Porto: TNSJ, 2011, p. 22.
- 20 José-Augusto França – “Almada”, in Margarida Acciaiuoli (org.) – *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, 1984.
- 21 Cf. *Público*: P2 (22 Jul. 2009), p. 8.
- 22 “Conferência n.º 1”, *op. cit.*, p. 46.
- 23 José de Almada Negreiros – “Cabaret”, in *Poemas*, *op. cit.*, p. 123.
- 24 José de Almada Negreiros – “O Meu Teatro”, in *Obras Completas VII: Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 14.



# Território ocupado ou de como $1 + 1 = 1$

## De um cenário comum a dois espectáculos

SOFIA PINTO BASTO\*

### Cenário/Potência

*Eles são efectivamente dois, diversos e opostos: tanto melhor para a Sabedoria, tanto melhor para a Verdade!*

Almada Negreiros<sup>1</sup>

O cenário é um chão e um tecto. Dois planos de rampa, em perspectiva acelerada, atravessando os limites convencionais da caixa de palco, sugerindo paradoxalmente um prolongamento horizontal infinito e uma compressão vertical do espaço.

O espaço dilata-se para lá da boca de cena, para lá da caixa de palco, e simultaneamente comprime-se. Apresenta-se sem luz e sem cor e desta forma oculta-se, negro, inexistente e ilimitado. Convida à sua ocupação, à manipulação das formas pelas mãos do encenador.

Como ambição, é este cenário um artefacto em potência, a descobrir, pelo olhar do encenador, coisa inteira, significativa e reconhecível. Será “dois, diversos e opostos”, será outros. Cabe ao encenador a exploração da “Sabedoria” e “Verdade” que a caixa/cenário encerra. A caixa negra, desenhada pelos planos inclinados, aguarda a revelação do seu oculto.

O cenário desocupado, não-cenário, não-lugar, é contentor de possíveis e habitáculo das formas expressivas, das palavras nas vozes, dos gestos nos corpos ordenados pela mestria cénica que as une.

Espacialidade dúctil circunscreve, em *Turismo Infinito*, o interior de uma mente, metamorfoseando-se, com *al mada nada*, na imensidão de um espaço exterior. Alteração extrema da escala que vai da concentração absoluta à extensão máxima do olhar.

### Cenário/Desdobramento

*Não sei quem sou, que alma tenho... Sinto-me múltiplo.*

Fernando Pessoa<sup>2</sup>

Com *Turismo Infinito*, o cenário descobre a possibilidade do seu desdobramento. A par de uma dramaturgia que abre fendas de sentido pela intersecção de textos, também o cenário abre alçapões imprevistos, e a encenação elege pontos estáticos e longínquos do plano.

O encenador encena o cenário: assistimos, com a leitura de Pessoa, à imagem do poeta fragmentado em seus heterónimos e à metamorfose do espaço em

---

\* Arquitecta.

outros espaços, tornando-se muitos, TODOS, e cada um deles por inteiro, mergulhado em cada identidade.

Em *al mada nada*, exige-se que o cenário seja Almada, dobra extrema e imprevisível, um possível “absolutamente diferente”. Aqui, o cenário é um TUDO, ocupado na sua totalidade pelo movimento de cena, abrangendo a arena, o monte acima, o comboio lá ao fundo.

Interessa ao desenhador observar a ocupação que a inteligência cénica faz deste espaço. Cada encenação produz um recorte no tempo onde o cenário se torna um acontecimento específico, um possível escolhido entre tantos e que, neste período limitado, é rigorosamente controlado.

O cenário acende-se de uma determinada maneira, sendo um determinado mundo. O público apaga-se e o cenário/realidade surge absoluto. De seguida, apaga-se e o mundo que foi desaparece. O cenário é a totalidade cuja metamorfose se anseia e é com assombro que o vemos ser totalmente este para depois, noutra recorte de tempo, ser totalmente outro.

### Cenário/Luz

cegos que estamos co'a Luz  
que a Luz é cega não vê  
e nós os olhos da Luz  
nós somos porquê da Luz  
Almada Negreiros<sup>3</sup>

Na escuridão todas as cores são negras. Cabe à Luz redefinir as arestas e convocar as formas. Iluminar os vultos que se escondem na obscuridade e tornar aparentes os espectros.

O *dia claro* toma a sombra nocturna de Pessoa e o espaço passa da abstracção à concretude: ao cenário negro e instável, comprimido e infinito, suporte de todos os *desassossegos*, é pedido que celebre Almada. Desvelamento lento numa passagem do *auditivo* que um era na corpórea *visibilidade* do outro. Transformação da sombria inquietação de Pessoa na manifesta claridade de Almada. Metamorfose de um cenário invisível, suprimido a si mesmo, para um outro, tornado visível por uma ocupação totalitária.

Para isto, a encenação convoca a Luz, a projecção abstracta que refaz a geometria, o poliedro que a escuridão engolira ocupado agora por aquele que *inventou o dia claro*. A luz que ilumina o palco é, em *Turismo Infinito*, definida e pontual, ilumina cada heterónimo e nesse momento/luz desperta-os, apresentando uma face enquanto esconde outras, num cubismo cirúrgico onde se elegem intersecções efémeras. Com *al mada nada*, “a escuridão afinal é do mesmo tamanho que a luz”<sup>4</sup> e esta nova Luz chega esparramada nos planos, tornando visível a sua finitude e acompanhada por palavras cromaticamente luminosas, as palavras visíveis de *Saltimbancos*.

O cenário é agora tomado por um gesto excessivo e encenado como a cisão que Lucio Fontana faz na tela e que aqui é feita pela projecção da luz. O corte de Fontana recorda-nos a existência deste plano de fundo e testa a sua resiliência e, nesse gesto definitivo, a tela cindida ou o cenário negro que se ilumina são agora actores, protagonistas da acção.

Acende-se o cenário para, neste recorte de tempo, ser definida e triunfalmente, tecto e chão, territórios de Almada.

### Cenário/Corpo

*(Gente de cabeça pra baixo  
a fingir que anda em pé)*

Almada Negreiros<sup>5</sup>

Colocar em cena Almada implica convocar o gesto, o corpo, o movimento. Acrescentar à palavra, centro da experiência cénica, o seu avatar gestual.

O solo instável, pressionado por um tecto que o oprime, liberta-se de novo nas mãos do encenador e admite variações que desafiam a resistência do lugar em bruto. O lugar mental e tensionado de Pessoa é agora lugar corpóreo e amplificado por Almada. Os corpos afloram o espaço e escondem de início a sua totalidade, mostram-nos fragmentos, pernas, braços, um rosto, para de seguida o invadir sem restrições e, nesse movimento, expandir os seus limites.

“Então a linguagem nascia num relâmpago, os sons combinavam-se, as palavras encadeavam-se, os sentidos incendiavam-se, a marcha desencadeava os seus passos na alegria, e hesitava na angústia de cair. A vida transbordava.” (José Gil)<sup>6</sup>

Tal como na descoberta da comunicação pelas palavras e pelo corpo, sincronizados e poderosos, transbordantes, também aqui, em *Saltimbancos*, a presença do corpo sobre o cenário é constante e, mais do que replicar a palavra, adjectiva-a, dá-lhe um rosto.

O movimento do corpo recupera a topografia do cenário, move-se na periferia, expondo a sua instabilidade ou ocupa o centro, sugando-nos o olhar. A palavra amplificada pelo gesto como um inquieto ponto de exclamação.

Cenário e texto são lidos, percorridos pelo mesmo corpo, através da mediação da linguagem e da imediatez do gesto performativo. Usando pernas, pés, braços, mãos, corpos-inteiros: corpos-TUDO atravessam o espaço, ocupam cenário e texto sem cerimónia, em movimentos incomuns que nos recordam que o corpo tem outros possíveis, assombrosamente expressivos.

O poliedro, desdobrado em todas as suas dimensões que com Pessoa foi TODOS, chovendo oblíquos, ocupado por todas as sensações e fragmentos é, com Almada, o TUDO, o lugar onde se une a palavra, o corpo e o gesto, o espaço inventado no interior das palavras, longe, perto, graficamente liberto pelo ritmo dos passos. Os passos e a respiração sincronizam-se e o texto ocupa o seu lugar em cena.

Para ser, o texto de Almada aguarda a voz, essa expressão audível do corpo, aguarda ser dito para ser texto inteiro. As palavras reclamam o ritmo de uma respiração que as pontue, um corpo que lhes dê ordem e existência.

## Cenário/Pintura

*O desenho é o nosso entendimento a fixar o instante.*

Almada Negreiros<sup>7</sup>

Quando alguém dança sobre um plano de nível, aquele que assiste vê o bailarino afastar-se e aproximar-se da boca de cena, adivinhando, pelo conhecimento que tem do espaço, contentor primordial da percepção de todo o movimento, o desenho que sobre o solo se configura.

Quando se dança sobre um plano de rampa, o movimento não pode ser senão pictórico. O espectador lê, a partir de um ponto de vista entre o alçado e a planta, a diagonal, os lados, o cimo e o baixo que o corpo percorre e sublinha.

Foi esta a intuição do encenador ao ocupar o cenário de Pessoa com o texto de Almada: testar o cenário da palavra com o corpo inteiro, com o Poeta-TUDO e, nessa acção, redesenhá-lo, cobri-lo de linhas geométricas fugazes.

O retrato flamengo, inspiração para o cenário negro de Pessoa, o nada onde o rosto hierático ou a palavra irrompem dá lugar ao desenho geométrico onde o movimento forma linhas.

Para isto escolheu o encenador uma geometria não liofilizada, mas cromática e expressiva: linhas em gesto amarelo, ou movimentos em vermelho forte. Traçadas a partir da espontânea sabedoria do corpo e trabalhadas em cena até ao limite das suas mais subtis inflexões. A plasticidade semântica da linguagem é agora plasticidade pictórica.

Como em *Começar*, onde à complexidade do traçado se une a expressividade da cor criando novas dimensões de leitura, também a ocupação deste palco é dual: geométrica e fortemente expressiva. A palavra é pintada pelo corpo, e o corpo não é apenas a metáfora visual desta palavra musculada mas também movimento pictórico, grafado no chão perante o olhar do espectador.

Recorda-nos as imagens de trabalho de Pollock, entre o gesto performativo e a pintura. Nestas telas, a acção e o registo gráfico não se dissociam: os traços são marcas de um movimento e de um tempo e, em simultâneo, são desenho, livre e autónomo.

No cenário inscreve-se a coreografia do corpo e os nossos olhos refazem as infinitas linhas da sua geometria íntima.

## Cenário/Reencontro

*Era este o homem a quem devo ter encontrado pela primeira vez alguém absolutamente diferente de mim mesmo e, sobre isto, totalmente oposto a mim. [...] Até o facto de ele ser um auditivo e eu um visual, não o trocávamos.*

Almada Negreiros<sup>8</sup>

Pessoa e Almada, contemporâneos em vida, são-no de novo em palco e, sob o suporte desta circunstância, insistem em si mesmos e na sua *absoluta diferença*, mas revelam, em simultâneo, o *oximoro* deste encontro: modos de fazer desiguais para uma demanda afim. Exibindo *desassossegos* diferentes (auditivo, visual), explorando poéticas distintas, têm em comum a “doença de ser consciente”.<sup>9</sup> Pessoa e Almada padecem desse acréscimo de lucidez que é,



em simultâneo, a gênese da inquietação poética e do desconforto metafísico. Uma supra-consciência de si e uma visão do mundo a partir dessa experiência.

Escreve Pessoa: “Não somos actores de um drama: somos o próprio drama”;<sup>10</sup> tal como Almada: “Pusemos o palco entre as mesas/ e nós somos os actores/ os personagens e os autores”.<sup>11</sup>

Ambos comprometidos com a tentativa de lançar claridade sobre este acontecimento que é *sermos no mundo*, drama que se dá no íntimo da consciência ou numa arena pública e circular.

O cenário acompanha estes dois lugares, fundindo-os, e no centro deste encontro resta um plano negro e instável.

Ao cenário de *Turismo Infinito* foi exigido que fosse o interior do pensamento de Pessoa, “drama em gente”,<sup>12</sup> concentrado e vigilante, inflectido na consciência de si.

Agora, ordena Almada: “Já há inteligência a mais: pode parar por aqui./ Depois põe-te a viver sem cabeça,/ Vê só o que os olhos virem”<sup>13</sup> e, num clarão de energia, numa torrente de palavras lançadas sobre fundo negro, o cenário acolhe esta ordem deixando-se habitar pela palavra nova, a luz, o desenho e o corpo.

Unidos pela compreensão cénica que o despertou, nesta metamorfose, dá-se o encontro e concordam os *opostos*: a matéria em ponto de fuga negro, metáfora da potência infinita onde TODOS se intersectam e equivalem, abre espaço ao texto de Almada em que TUDO é visível e uno.

Os fragmentos de Pessoa dão lugar à corrente vertiginosa da visão e a paisagem fulgurante engole o infinito e a negritude. Intersectam-se Pessoa e Almada, pela intuição do encenador, numa plasticidade geradora de novos sentidos.

Sobre o *cais* de Pessoa, onde se viaja por palavras, acumulam-se agora outros acessos, outras formas de *turismo*. Com a energia do corpo expressivo, Almada revela a geometria escondida, a alegria de um plano de rampa, ilumina-o e ocupa-o, totalitário, pelo movimento e pela voz. Aqui, a distância torna-se finita, orgulhosamente mensurável.

Numa *arena circular*, num gesto cénico circular, reencontram-se, estes dois, estes TODOS, estes TUDO.

Sobre o cenário negro onde “O sol queima o que toca. O verde à luz desveredece”,<sup>14</sup> como a luz de um meio-dia, sol a pino, “dentro do sol, por todos os lados do sol”, júbilo da melancolia, expulsando a sombra, irrompe Almada. Retira-se agora Pessoa. Deixa ficar “um pé debaixo da mesa”, ou um “ele todo”, afinal.

---

1 Almada Negreiros, *Obras Completas, Vol. VII, Teatro*, Lisboa: IN-CM, 1993.

2 Fernando Pessoa, *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

3 Almada Negreiros, “Presença”, in *Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

4 Almada Negreiros, “Esta história aconteceu num país”, in *Ficções*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

5 Almada Negreiros, “Cabaret”, in *Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

6 José Gil, *Movimento Total - O Corpo e a Dança*, Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

7 Almada Negreiros, “O Desenho”, in *Manifestos e Conferências*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

8 Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965*, Lisboa: Ática, 1993.

- 9 Fernando Pessoa, *Teoria da Heteronímia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- 10 Fernando Pessoa, *Teoria da Heteronímia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- 11 Almada Negreiros, "Cabaret", in *Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- 12 Fernando Pessoa, *Tábua Bibliográfica*, Porto: Lello e Irmãos, 1986.
- 13 Almada Negreiros, "A Cena do Ódio", in *Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- 14 Fernando Pessoa, *Teoria da Heteronímia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

e já lá está o soldado  
da luva pra lhe pegar  
o sexo erecto e enfiá-lo  
nas ancas da égua numa  
ovação entusiástica  
com palmas e vivas  
e indecências e o  
soldado da luva a  
aproveitar o capitão  
de costas voltadas prò  
agradecimento  
a pé coxinho como  
o homem de circo  
dos ciganos

# B-boying, poesia em movimento

RUI MIGUEL ABREU\*

## *Hip hop*: as origens de uma cultura

Eram estas as rimas: “O que tu ouves não é um teste, estou a rimar com a batida/ E eu, o *groove* e os meus amigos vamos tentar fazer-te mexer os pés”. Tão estranha era a novidade musical que era necessário esclarecer, logo no início de “*Rapper’s Delight*”, por que razão estava um tipo a falar em vez de cantar em cima de um tema *disco sound* bastante familiar. Para se ter uma ideia da peculiaridade de tal anúncio, imagine-se se Chuck Berry ou Johnny Burnette, pioneiros da distorção nas guitarras, tivessem cantado algo como “o que tu ouves não é ruído, estou a tocar guitarra eléctrica distorcida”... A borbulhar no Bronx durante pelo menos meia dúzia de anos antes de “*Rapper’s Delight*” ser editado, o *hip hop* tinha agora um veículo que lhe permitiria muito rapidamente ultrapassar as fronteiras do seu South Bronx natal e impor-se como o verdadeiro som de Nova Iorque e da América. “Em 1979, os *b-boys* e as *b-girls* receberam um enorme choque”, escreveu David Toop (celebrado autor e teórico que escreve, entre outras publicações, na revista *Wire*) no seminal *Rap Attack*. “Aparentemente vindos de lado nenhum, dois *singles* foram editados e levaram o *hip hop* até ao público”. Toop, cuja primeira edição de *Rap Attack* em 1984 o coloca bem próximo do arranque de toda esta história, referia-se a “*Rapper’s Delight*”, claro, mas também a “*King Tim III (Personality Jock)*” dos Fatback Band.

As incontáveis análises históricas publicadas nas últimas duas décadas deixam bem claro que o *hip hop* teve um nascimento localizado no Bronx, mas não surgiu de geração espontânea: antes dos primeiros discos assumidamente *hip hop* serem editados, as festas comandadas por pioneiros como Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash socorriam-se de uma enorme variedade de sons e ritmos – *rock*, *jazz*, *funk*, descargas latinas, *new wave*, electrónica kraftwerkiana ou *disco sound* eram coordenadas possíveis em qualquer DJ set de qualquer *block party*. E quando um MC subia ao microfone poderia debitar uma lenga-lenga inspirada nos recreios da escola (“*I said a hip hop the hippie the hippie to the hip hip hop, a you dont stop/ the rock it to the bang bang boogie say up jumped the boogie to the rhythm of the boogie, the beat*”), ou ligar-se a uma longa tradição de rimas sincopadas que tinha nítida linhagem africana e raízes na *soul* (os famosos *raps* de Isaac Hayes), no *rhythm n’ blues* (Bo Diddley a fazer canções a partir das *dozens*, rimas muito populares nas prisões) ou nas estações de rádio. David Toop dá um exemplo: “Um dos primeiros *disc jockeys* negros na rádio, Dr Hep Cat, abalava ouvintes da KVET em Austin, no Texas, com as suas rimas malucas: ‘If you want to hip to the tip and bop to the top/ You get some mad threads that just won’t stop’”.

“*King Tim III (Personality Jock)*” anunciava de facto a chegada de um novo som, mas era uma obra completamente diferente de “*Rapper’s Delight*”: em primeiro lugar, o *rap* de Tim Washington era típico dos DJ’s de rádio, uma série de frases pensadas para injectar ânimo numa audiência, e o tema era puro *disco*, uma *jam* de mais de seis minutos tocada pelo elevado grau de *groove*, que normalmente definia os temas dos Fatback Band. “*Rapper’s Delight*” era nave de outra galáxia.

\* Jornalista, radialista, crítico e professor.

Nas festas, os MC's rimavam por cima dos discos que os DJ's tocavam e as rimas podiam prolongar-se por muito tempo, sendo essa a principal razão para os inéditos 14 minutos e 37 segundos de "Rapper's Delight", seguramente um dos mais longos *singles* de sempre. O outro dado interessante da estreia dos Sugarhill Gang é a colagem a "Good Times", dos Chic de Nile Rodgers.

Nas festas do Bronx, os êxitos do momento surgiam sempre filtrados pela técnica do DJ, que normalmente pegava na parte mais rítmica de uma canção e a prolongava, usando dois exemplares do mesmo disco. Sylvia Robinson, que tinha criado a Sugar Hill Records em 1974, não tinha nenhum DJ no estúdio e os *samplers* ainda estavam a alguns anos de aparecer no mercado, por isso a solução foi usar a autêntica máquina de precisão que era a banda residente no seu estúdio e que incluía um incrível trio: Skip McDonald, guitarrista, que mais tarde editaria discos sob o pseudónimo Little Axe; Doug Wimbish, baixista, que viria a ser membro base dos Living Colour; e Keith LeBlanc, baterista, que faria parte do grupo de Mark Stewart. Juntos, McDonald, Wimbish e LeBlanc gravaram extensivamente para a On U Sound de Adrian Sherwood, editora central no panorama *dub/pós-punk* britânico e influência directa na actual corrente *dubstep*. No estúdio de New Jersey comandado por Robinson, estes três músicos apropriaram-se do ritmo de "Good Times", o *single* mais quente do Verão de 79 em Nova Iorque, e transformaram-no na base instrumental de "Rapper's Delight".

A mesma técnica de prolongamento da "batida perfeita", como lhe chamou Marcelo D2, para deleite dos MC's, serviu para enviar combustível rítmico para a pista de dança onde os *b-boys* aguardavam os momentos de explosão de temas como "Scorpio" ou "Apache" para darem asas – literalmente asas, a julgar pelo que eram capazes de fazer... – à sua imaginação física. Com duas cópias de um clássico de *funk* de vincada vocação rítmica, um *sound system* afinado para sustentar os graves da batida e uma pista pronta a erguer novos heróis, a História estava pronta para receber uma cultura específica que chegou até aos dias de hoje – o *b-boying*.

### **B-boys e b-girls: dançar em cima de breaks**

Originalmente, o *hip hop* estabeleceu-se como uma cultura apoiada em quatro elementos primordiais – a expressão musical personificada pelo DJ (Disc Jockey), a vertente poética do MC (Master of Ceremonies), a tradução plástica do mundo efectuada pelo *writer* e, finalmente, a linguagem corporal do *b-boy* ou *breaker*. Hoje, como é óbvio, a indústria do *rap* é apenas um reflexo pálido desta ideia idílica de uma cultura multidisciplinar, cujas bases foram lançadas no Bronx de Nova Iorque na primeira metade dos anos setenta. Num mundo feito de mensagens – escritas ou faladas, aurais ou visuais –, apenas as cifras poéticas do MC se revelaram passíveis de ser encaixadas num produto para venda – o CD. As artes codificadas do DJ – que corta o vinil numa tentativa forçada de criar a utopia do *endless break* –, do *writer* – que recusa ser esmagado pelo anonimato da grande cidade espalhando pelas paredes o seu nome de guerra em intrincados caracteres – e do *b-boy* – que traduz no espaço o som dos dilatados *breaks* de bateria oferecidos pelo DJ – dificilmente poderiam ser embaladas com a mesma eficácia comercial que as rimas sincopadas do MC. E por isso o *hip hop* transformou-se numa sinédoque e, de um prisma de múltiplas faces, esta cultura multidimensional passou rapidamente a ser entendida de lado mais directo e vendável do *rap*.

Assim, de todas as vertentes originais do *hip hop*, o *b-boying* é, provavelmente, a menos celebrada. Apesar de tudo, ainda houve uma época no *hip hop* em que o nome do DJ precedia o do MC – DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince, Eric B & Rakim... – e a plasticidade particular dos *graffiti* criou ou influenciou artistas que conseguiram penetrar no sério mundo das artes, como aconteceu com Keith Haring, Basquiat ou até Futura 2000. Mas os *b-boys* – exceptuando o curto período, na primeira metade dos anos oitenta, em que o *breakdance* tomou de assalto os quatro cantos do globo, mercê de *exploit movies* como *Breakin'*, *Electric Boogaloo* ou *Beat Street* – permaneceram essencialmente na sombra.

Os compêndios oficiais revelam que o *hip hop* nasceu no Bronx, algures na primeira metade dos anos setenta (Novembro de 1973, de acordo com Afrika Bambaataa...). Kool Herc foi um dos primeiros DJ's a perceber que a pista se agitava de forma mais descontrolada quando os discos de *funk* chegavam àquela parte em que a canção se despia de todos os adornos, deixando apenas uma das combinações possíveis de baixo, congas e bateria para carregar o *groove*. Geralmente, esses *breaks* dos discos duravam apenas escassos compassos, mas Kool Herc percebeu muito rapidamente que, se arranjasse duas cópias do mesmo disco, poderia alternar entre os espaços de *break* de ambos, prolongando assim o impacto do pulsar rítmico na pista de dança. O *hip hop* foi depois erguido em torno desta simples ideia: o DJ foi obrigado a desenvolver *skills* que lhe permitissem manter o *break* fluído e o MC apareceu para, em cima desses *breaks*, incentivar a multidão à festa. Na pista de dança, os elementos mais dotados, capazes de traduzir mais acrobaticamente esses *breaks*, ficaram conhecidos por *break-boys* ou *b-boys*.

O mais interessante no *b-boying* – como foi levemente afluído no clássico filme *Beat Street* – era o facto de, entre todas as expressões particulares da cultura *hip hop*, ser a que melhor personalizava o espírito de batalha idealizado por Afrika Bambaataa. Este pioneiro do *hip hop* no Bronx tinha um passado ligado à cultura de *gangs* como membro dos Black Spades e encontrou no *hip hop* um espaço para encenar os confrontos territoriais de uma forma não violenta. DJ's, MC's, *writers* e, sobretudo, *b-boys* de diferentes *boroughs* “representavam” o seu bairro defendendo as suas cores em utópicas batalhas coreografadas, de forma a que o vencedor se notabilizasse pelos *skills* que havia desenvolvido pela prática, treino e talento, e os vencidos só fossem feridos no orgulho (*8 Mile*, com Eminem, encena esse espírito primordial da batalha em confrontos de *freestyle* entre MC's). As mais espectaculares destas “batalhas” foram as que opuseram diferentes *crews* de *b-boys*. Em *Beat Street* são os Rock Steady Crew e os New York City Breakers que se encontram bem no centro da pista de dança, enquanto Jazzy Jay – o DJ eleito de Bambaataa – fornece o combustível rítmico que incendeia os corpos.

Munido de um conjunto imenso de munições – o *uprocking*, os *power moves* e, sobretudo, o *freeze* (o equivalente no *b-boying* à *punchline* do MC ou ao *tag* do *writer*) –, o melhor *b-boy* é o que consegue desafiar as leis da física com *windmills* e *backspins* aprendidos em filmes de Kung Fu, levando ao extremo a procura da individualidade num crescendo de movimentos que tem no *freeze* (o momento em que o *b-boy* remata a sua performance, parando bruscamente em atitude desafiadora) o seu auge.

Hoje, o *b-boying* continua bem vivo e há mesmo campeonatos que todos os anos geram uma quantidade assinalável de vídeos. Mas é na recuperação da memória original do *hip hop* – investigando DVD's como *Beat Street*, *Wildstyle*, *Graffiti Rock* ou *Style Wars* – que se podem encontrar os heróis primordiais dessa vertente, como Crazy Legs ou Mr. Wiggles. O *b-boy* é, obviamente, muito mais do que um dançarino. É o mais puro dos seguidores do *hip hop* e o único que sente na pele – e nos músculos e ossos – a real vibração das batidas que o *funk* legou e que o DJ transformou.

### **Momentum Crew: guerreiros de carne e osso**

A criação da Momentum Crew remonta a 2003, quando Max Oliveira e Mix Ivanou, inspirados pelo *b-boy* Kujo, da Califórnia, decidiram avançar para a criação de uma família em torno do conceito de *momentum* clarificado por Kujo: “um movimento sem atrito, um impulso contínuo”, nas palavras de Max. Perante a ideia algo estranha, em Portugal, da formação de uma *crew*, legado da cultura *hip hop* ao mundo, Kujo terá dito algo tão simples como “tudo o que é preciso para começar uma *crew* são duas pessoas”...

“Esta *crew* nunca procurou gente, sempre quisemos crescer, mas nunca perseguimos gente e números”, esclarece Max, porta-voz da Momentum Crew. “Eu sei fazer de um mau *b-boy* um bom *b-boy*, mas não sei fazer de uma má pessoa uma boa pessoa”. Max refere-se ao espírito positivo que sempre norteou a construção desta família.

Pela história da Momentum Crew passam nomes como DRI ou Jump, Pedro França, Ivo, Magic ou ainda Lagaet, Deeogo, Bruce, XXL, Macumba e Mad Dog. *B-boys* que, em diferentes momentos, protagonizaram diferentes ligações ao espírito e missão da *crew*. Hoje em dia, activos a nível competitivo, estão Max, Mix, Lagaet, Deeogo, Pedro, Bruce, XXL e Macumba, os membros da *crew* responsáveis por colecionarem títulos um pouco por todo o mundo.

A verdade é que a sala de troféus da Momentum Crew impõe respeito em qualquer lado do planeta. No International Breakdance Event realizado na Holanda, a Momentum Crew foi tricampeã em 2011, 2012 e 2013, sendo o primeiro colectivo no mundo a conseguir essa proeza; na Hip Hop Connection realizada em Itália, ganharam as competições “2 para 2” e “grupo para grupo” em 2012; no R-16, realizado na Coreia do Sul, um dos mais férteis *habitats* de *b-boys* do mundo, onde competem as dezasseis melhores *crews* do planeta, nas batalhas “1 para 1”, Lagaet classificou-se em segundo lugar em 2009, enquanto nos confrontos “grupo para grupo” a Momentum conseguiu levar a melhor sobre a *crew* coreana Rivers, uma das mais respeitadas do mundo; na Chelles Battle Pro, que tem lugar em Paris, foram até às meias-finais em 2008, batalharam a *dream team* do Japão e levaram a melhor, e em 2013 venceram a *dream team* americana; na Raw Circles da Bélgica também colecionaram títulos mundiais e europeus... A Momentum Crew tem mais títulos do que um jornal, sem a menor sombra de dúvida. E aos títulos juntam participações em eventos importantes, do Red Bull BC One ao Rock in Rio e daí até ao programa televisivo que conquistou audiências, *Portugal Tem Talento*, onde chegaram à finalíssima.

Auto-suficiente, a Momentum Crew inspira-se sobretudo na profunda ligação que existe entre todos os membros, gente com diferentes histórias no *b-boying*: há quem tenha descoberto esta cultura no final da adolescência

e quem a tenha abraçado logo aos doze ou treze anos. É dessa multiplicidade que nasce o carácter único da Momentum Crew. Max explica que o estilo forte da Momentum Crew “demorou muitos anos a aprimorar e tem uma energia comum a todos os seus *b-boys*”. “A maneira de abordar a música que o DJ toca é muito própria, é mesmo a nossa impressão digital.”

A Momentum Crew já levou os seus *power moves*, *tricks*, o seu estilo e criatividade no *top rock* e no *footwork*, a sua “impressão digital”, enfim, até muitos pontos do globo – da Austrália à Sibéria, da Coreia do Sul à Rússia e daí até à Ilha da Reunião, vários pontos dos Estados Unidos, Brasil, Croácia, Jordânia, Israel, Líbano, Eslovénia ou Marrocos. O que faz pleno sentido numa *crew* onde, além da portuguesa, se erguem nacionalidades diversas – Mix veio da Bielorrússia, Lagaet da Martinica, Bruce da Rússia. Mas cada um sente que pertence, ao contrário do que dizem os passaportes, à Momentum Crew e a essa enorme nação de *b-boys* que por todo o planeta faz dos desafios às leis da física uma arte singular, sempre em movimento, poética e visualmente deslumbrante.



# Alma até Almada

... ou de como a reportagem entrou na fita

VITOR SILVA TAVARES

*Costa e Silva, óculos no alto da cabeça, espreita pelo visor da Arriflex, e murmura: "Tenho de fazer uma luz para aqui".*

*O atelier da Rua Rodrigo da Fonseca é uma confusão de projectores, pontas de cigarro, mesas superlotadas de papéis, desenhos, esboços (geométricos? cabalísticos?...), caixas com pincéis, citações (dos gregos) pregadas nas paredes. E etc.*

•

*Do "Diário de Anotação", a cargo do assistente Carlos Gentil-Homem: Filme: Almada – um nome de guerra; dia de filmagem n.º 2; realizador: Ernesto de Sousa; fotografia: Costa e Silva. Décor: interiores – atelier. Película: Ilford – Mark V. 35 mm.*

*Quinta-feira, 17 de Abril. Onze horas da manhã. O primeiro plano a rodar será o n.º 13: G.P. – Almada/ rosto/ mãos – C.F.*

•

*O Almada é este pescador da Nazaré (foi assim que o viu um operário do laboratório de imagem) que fala como uma Rosa Ramalho que deitasse cartas e tivesse conhecido Platão e Hermes Trismegistus. 76 anos. A tal boina à espanhola. A tal queixada, ligeiramente prognata, que faz com que as palavras saiam mordidas, recortadas num espectáculo sonoro, expulsas (como que) para o definitivo. Fuma o seu Definitivos e, de talvez nervoso, sopra: ufl ufl*  
*A Arriflex matraqueia e eu, que estou dentro do filme e em serviço, ponho o microfone à escuta.*

## O filme? As entrevistas? – É serviço!

VITOR SILVA TAVARES Que espécie de sensações tem o Mestre Almada ao saber que está a ser filmado, que vai ser mostrado às pessoas?

ALMADA Eu digo francamente: de mim para mim não tenho interesse. Nenhum. Agora, é serviço, reconheço que não me posso recusar. [...] Não me nego a estas coisas. Mas eu não as provocava, cá está. Nunca as provocaria, nunca. Pelo contrário, eu sou uma pessoa que, quando vêm os jornalistas para me fazer entrevistas, digo-lhes: "Mas eu não quero ser entrevistado, eu não necessito, eu não peço, não me faz falta nenhuma ser entrevistado!" E é assim que começam as entrevistas...

•

*Plano 14: G.P. – Almada conversando/ rosto/ C.F. Olho para o cavalete onde está montado o desenho do que virá a ser o mural (13x3 metros, em mármore gravado e colorido) da sala de entrada da Gulbenkian. Não por acaso o mural se chama Começar. No plano inferior esquerdo uma citação: "Kant m'apprit qu'il n'y a point de nombres, et qu'il faut faire les nombres chaque fois qu'il faut les penser" – Alain.*

## Símbolos e sinais

ALMADA Eu não tenho desprezo por arte nenhuma, nem mesmo que seja a literária – dela me servi e grandemente. Simplesmente, houve um momento em que eu incabia nela, porque começaram a aparecer os símbolos a resumirem-se em epocais – quando nós temos uma velocidade de pensamento espantosa.

Chega-se a uma certa altura e a gente diz: “Caramba, eu não estou neste século, os símbolos não me bastam...” Tive de passar para os sinais.

•

*Numa das paredes, um papelinho com isto escrito: “O que chega primeiro não é o que faz melhor – Gregos”. Torno a olhar para o desenho que está no cavalete: Começar. O microfone do Sony procura desvendar a possível relação:*

## A importância do começar

**ALMADA** Quando nós começamos uma coisa é francamente da ordem extraordinária! Depois insistimos estupidamente em acabar com aquilo, continuar aquilo, etc. A maior parte das vezes somos nós o inimigo daquilo que começámos. Fica estropiado, acabou-se, perdemos aquela divindade em que tínhamos tocado com o dedo. Perdemo-la.

Porque é que Picasso diz: “Não repitas nunca”? *Ponho-me a falar doutros achados do Picasso, fico a saber pelo Almada que um deles (“Eu não procuro, encontro”) é do Arquitas de Tarento, mestre de Platão, e está no auto-retrato que neste momento, com o Costa e Silva ajoelhado atrás da Arriflex, serve de fundo ao que se convencionou chamar uma entrevista. O plano tem o n.º 17 (Almada/ Sousa/ VST – sentados, conversando) mas já agora, num flash-back literário, recorro ao gravador:*

## O direito à sabedoria

**ALMADA** Não saber nada de nada é muitíssimo menos do que saber que não se sabe nada de nada, ter-se a certeza, ter-se a segurança absoluta de que não se sabe nada de nada. Isso é que é conquista. É conquista e é a entrada na sabedoria. A pessoa terá sabedoria ou não – mas... já tem direito!

•

*A conversa do plano 17 julho ter sido outra. Talvez esta:*

## Números e memória

**ERNESTO DE SOUSA** Parece-me que o Almada não é daquelas pessoas que sabem os números do telefone de cor, que fixam as coisas no seu detalhe. E daí ser um constante inovador. Mas vai percebendo a pouco e pouco que a memória para o acidente (que lhe faltará porventura) é muito importante e então recorre precisamente aos números, à geometria, sobretudo onde a memória é ancestral...

**ALMADA** *E perpetuada*, que é o principal... **ES** Perpetuada e primitiva, eu diria até primeva, primeira. Os números são para o Almada uma procura de uma memória primeira, a memória que está antes das memórias...

**ALMADA** O meu ponto de vista é este: o importante, o inicial, é a memória, mas as pessoas esquecem-se que na memória está incluído todo o esquecimento. Isto é que é o importante do caso. Porque: o que é a memória? É repetir, é manter o inicial. Eu falei com uns professores (a Rosa Ramalho diria: “Eu falei com uns senhores doutores...”) a este respeito porque eles interessaram-se muito por aquela citação que eu fazia do Salomão: “Toda a novidade não é senão esquecimento”. A mãe de Apolo, que é aquela que perpetua as constantes da memória – não me lembro o nome dela... –, quer dizer esquecimento. Vê o que tem a mitologia? Tem destas coisas... *Almada, a bufar do calor dos projectores (e também do quente do meio-dia que invade o atelier), oferece Definitivos ou Portugues Suave, à escolha. E carteiros de fósforos. Mas o Costa e Silva não perdoa: há que filmar o plano 15, Almada desenhando, de costas para os observadores. “Cada folha destas custa dez mil reis, ouviu?”, diz para o realizador. Eu, armado em técnico de montagem de som, vou ouvir outra conversa:*

## As primeiras linhas

VST Não sei se foi um tipo francês que disse que “um rosto é o mais belo espectáculo”...

ALMADA E é! Quando eu era novo, no colégio, aproveitavam-me pela facilidade que tinha de fazer coisas parecidas, de modo que eu fazia aquelas caricaturas todas daqueles professores e companheiros, etc. E quando acabou o colégio eu já não tinha quem me dissesse “faz o retrato deste professor”, eu já não tinha professores nem nada, e então comecei a fazer cabeças, e então comecei. É que eu ficava espantado com as linhas que eu próprio punha no papel.

VST A primeira exposição do Mestre Almada foi justamente uma exposição de caricaturas...

ALMADA Humorismo. A palavra é mais humorismo... Mas depois comecei então a ficar hipnotizado pelas linhas. E daí é que comecei isto tudo.

•

*“Começar isto tudo.” Almada olha para o desenho que em breve será risco no mármore de Pêro Pinheiro: “Isto tudo é antes da escrita”. Está contente do seu trabalho. Como uma (sábia) criança contente.*

## A morte do génio (das crianças)

ALMADA Uma criança quando nasce vê um panorama que é herdado, mas que os outros que fizeram a herança não percebem. E para ela é inédito aquilo, isto é, ela está com um avanço enorme sobre os progenitores, mas os progenitores têm a mania de apertar, apertar, de modo que a criança quando acaba a juventude e passa para a puberdade começa a ter os olhos do século XIX, os olhos do século XVIII, os olhos do século XVII. Os olhos do século XX, roubaram-lhos! O que é que acontece nos dias de hoje? Acontece isto: é que de facto dá-se facilidade à criança para a liberdade do desenho. Todas as crianças de todo o mundo, de esquiámos a japonesas,

a australianas, todas pintam da mesma maneira e todas são geniais! Mas depois vem o estudo oficial. Morre logo... *tudo!*

## “Eu conheço esse gajo!” (Intervalo para descontrair)

ALMADA Há dois versos do Camões que eu apanhei. Ele põe na boca de um oriental, mas exactamente um oriental recebido pelos ocidentais: “que os nossos sábios magos alcançaram/ quando o tempo futuro especularam”.<sup>1</sup> É Camões!

VST Eu do Camões lembro-me desta: “Fazei mais o que souberdes”. E lembro-me de outra versão, esta para a arte: “Se não for por arte não serei doutro modo”.

ALMADA Ah!

VST Mas parece-me que não é de Camões...

ALMADA Essa não creio que seja de Camões. O que é de Camões é esta: “Quem não sabe da arte não na estima”.

VST Esta de “se não for da arte não serei doutro modo” é do...

ALMADA Não sei de quem é...

VST Do Almada.

ALMADA Do?...

VST Do Almada!

ALMADA Minha? Ah, talvez seja...

VST Não sei se o conhece...

ALMADA Eu conheço esse gajo!

•

*“Felizmente que em árabe Almada quer dizer ponte”, está o Almada a dizer. Eu vou atravessar a ponte para o plano 18:*

## A sabedoria popular através dos números

ES O Almada falou-me, ontem, das relações íntimas entre os números, entre a sua problemática, e certos ditados populares, certa sabedoria popular...

ALMADA Em resumo: que o português é o idioma europeu onde há maiores sentenças populares sobre o número. É espantoso!

ES É capaz de dizer algumas?

ALMADA Digo: “Nem oito nem oitenta”, “Pintar o sete”, “Não há duas sem três e à quarta é de vez”. Há imensas. Outra. Esta é importantíssima, porque houve um homem que era católico e julgava que ela estava posta exclusivamente num sentido místico.

A expressão do povo é esta: “Deus escreve direito por linhas tortas”. Não é nada daquilo que ele julgava. Chamava-se Claudel.

Entusiasmou-se com isso. Não era nada do que ele supunha. Era mais longe ainda...

ES Essa expressão “Pintar o sete” tem muita relação com o seu trabalho...

ALMADA Eu insisti muito nela, porque ela é exclusivamente portuguesa, não tem similar em parte alguma. Vou dizer uma coisa que é quase anedótico: consegui a comunicação do “Pintar o sete” através de um jogo de crianças chamado o eixo. Eu disse: querem ver como ensinaram as crianças a contar? Oiçam bem:

Um, por um.

Dois, bois.

Três, Maria Inês.

Quatro, pato.

Cinco, Maria do Brinco.

Seis, João dos Reis.

E agora o sete! Oiçam, oiçam o sete!

Sete, es-ca-rra-pa-che-te

Vai para o diabo que te espete

Na ponta do canivete

Sete vezes três são vinte e um

Sete macacos e tu és um...

Vejam a diferença que esta faz das outras todas...

VST Por “Pintar o sete” estou a lembrar-me de “Pintar a manta”...

ALMADA “Pintar a manta” é outra coisa, é o contrário de “Pintar o sete”. “Pintar o sete” é fazer não maravilhas, não, é fazer *a ma-ra-vi-lha!*

VST E “Pintar a manta”?

ALMADA “Pintar a manta” é fazer coisas desordenadas. Porquê? Isso vem da Beira.

As mulheres estendem a manta de lã, que é clara, e então começam a pintar aquilo. E como é que pintam? Truca truca truca brruum... Aquilo é “pintar a manta”...

•

*De certo modo, é o que estou a fazer – reinventando a reportagem como quem “pinta a manta”. Agora, por exemplo, deu-me para reproduzir a história d’*

## A Engomadeira segundo Aquilino e Pessoa

ALMADA Sobre *A Engomadeira* eu registo duas opiniões de escritores: uma é do Aquilino Ribeiro e a outra do Fernando Pessoa. Vamos a ver se eu consigo dizer em muito poucas palavras cada uma dessas opiniões, porque o interesse que têm é não terem nada que ver uma com a outra.

O Aquilino disse-me: “Venha cá, seu Almada! Sabe que eu pus-me a ler a sua *Engomadeira*, começo a ler aquilo, o 1.º capítulo e o 2.º e o 3.º e o 4.º e o 5.º e o 6.º e o 7.º e o 8.º e disse: ai que o malandro leva-me isto direito até ao fim! Mas começo a ler depois o 9.º e o 10.º e... vou dizer-lhe a verdade: ta-ra-ta-ti ta-ra-ta-tá, nunca mais percebi nada de nada!”  
Assinado: Aquilino Ribeiro.

A opinião do Fernando Pessoa:

– Sabe, Almada, que já acabei de ler *A Engomadeira*?

– E então?

– Então vou-lhe dizer o seguinte: eu hoje fui à Graça; ia no eléctrico, e o eléctrico, aí a meio caminho (parece que se chama S. Tomé, a rua sobe um bocadinho mais e tem um gradeamento que dá para a outra parte da rua que desce), teve que parar porque um carro com umas mudanças não era capaz de arrancar e vencer o íngreme daquele pedaço de rua e... de repente fez um arrancho e conseguiu avançar. Mas aconteceu o seguinte: é que por cima da mobília toda vinha uma mesa, essa mesa bateu nos fios e despegou-se do carro e do atado das mobílias e veio

bater nas grades que há pouco lhe disse que separavam a rua que subia da parte da rua que baixa, bateu nas grades e foi cair na parte da rua que desce e como esta era muito íngreme ela foi de roldão por aí abaixo até ao fim da rua. E no fim ficou em pé. Nessa altura eu disse: viva *A Engomadeira!*  
Assinado: Fernando Pessoa.

Almada/ VST/ ES – sentados, conversando.  
*Plano 18. Costa e Silva, na Arriflex, a fazer acrobacia. Uma e tal da tarde. O zzzumbir da máquina.*

## Almada, quando actor de cinema (mudo)

VST Alguma vez foi filmado ou este é o primeiro filme?

ALMADA Eu peço desculpa, mas em 1924 fui actor de cinema...

VST Actor de cinema?

ALMADA É verdade. Numa fita chamada *O Condenado*.

VST Quem era o realizador?

ALMADA Um tipo que era conhecido no cinema, chamado Albuquerque. E o capital era todo de gente lá de Leiria. Eu fazia o papel de um fidalgo muito sacana e que era morto logo nos primeiros minutos. De modo que eu estava contentíssimo. Eu era assassinado logo nas primeiras cenas, por roubar uma rapariga. Houve até aí um bocado de desastre. Era a Maria Sampaio, e ela um dia caiu-me do cavalo, caramba! Mas eu caí com ela...

VST O filme chegou a ser mostrado?

ALMADA Chegou. Era muito mau, era uma balbúrdia, uma coisa bestial. Eu dava lá um salto grande, um salto que tinha seis metros, de um muro. Claro que eu punha-me sobre a barriga, estendia bem os braços, ia apanhar o muro o mais abaixo que podia e passava as pernas por cima. Saía-me sempre bem. Bom, eu fui ginasta.

VST A pergunta é esta: o que é que o Mestre Almada não foi?

ALMADA Eu aí fui. Lembra-me simplesmente que para me matarem levaram 67 vezes! E a mim custava-me muito morrer, porque tinha de cair para o chão. À navalhada!  
VST Era um filme de amadores ou um filme profissional, com ordenados e tudo?  
ALMADA Era, com ordenados. Foi a minha sorte. Como me matavam logo ao princípio, estive ali a temporada toda e engordei um bocadinho.

*Estão filmados seis planos – que afinal nem constavam do programa, improvisando-se (ou ali se descobrindo) a reportagem como matéria para a fita. Pelo sim, pelo não, eu levava um pseudo-esquema de questões a levantar. O papel já está no bolso. “Achar aquilo que se busca é cómodo e fácil” – Arquitas de Tarento, citado no auto-retrato de Almada de 1948. Adiro ao jogo: começar tudo!*

## Do Teatro

ALMADA Uma coisa tão explícita, tão explícita: sai-se das orgias dionisíacas e há um homem que apanha a coisa – e esse homem que apanha o primeiro momento do Teatro é o Ésquilo. O Ésquilo põe exactamente o Teatro no que deve ser. Logo a seguir o Teatro vive de uma força que é dele e que é um segredo de linguagem – a intriga. Mas a intriga que vem depois do Ésquilo e que já estava no Ésquilo é outra, não é aquela – que era unânime –, já é outra, já é particular, já se fixa em *contrées*, em raças, em países. Porque é que o Teatro é quase todo panfletário? É horrível. O mais antiteatro que há é o panfleto. É adonde ele se fixa.

## Da gestação do Teatro (com um exemplo: García Lorca)

ALMADA Vou-lhe dizer uma coisa que explica muito bem quais são os fenómenos que passam por aqueles que estão metidos no Teatro. Eu tenho as obras completas do García

Lorca. Fui ler uma peça que me interessava imenso, chamada *O Público*. Li-a toda, do princípio até ao fim. Ora ele leu-ma em casa dele, em Madrid. Não há lá uma palavra do que estava. As próprias personagens são outras. Ao princípio as personagens eram três cavalos que iam visitar o túmulo do Romeu e Julieta. Não está lá nenhum cavalo! Está a ver: a gestação de uma obra passa por coisas indizíveis.

•

*Almada passa em frente do cavalete, assobia, esmurrega o peito, diz para ninguém "eu no Inverno mexo-me mais", dirige-se à janela, espreita longamente (grandes ahs...), exclama "o engraçado é que estou a ver uma vista boa!", como se fosse a vez primeira. É o plano 19.*

## **E a história (com o Eugenio d'Ors) continua...**

**ALMADA** Eu conhecia já o Eugenio d'Ors. Ele fazia parte daquela associação onde eu expus, que era a Ibero-Americana, em Madrid. Ele estava muito intrigado e veio ter comigo e disse-me: "Oiça uma coisa, queria fazer-lhe uma pergunta". Eu disse: "Faz favor".

"O escritor Almada Negreiros é alguma coisa a si?" Eu disse: "Sou eu". "Ah!" E daqui a bocadinho, assim: "E também há um bailarino que fez umas festas que tiveram certa ressonância em Lisboa, com os marqueses de Castelo Melhor..." E eu disse: "Uma festa de beneficência?" "Sim, isso. É alguma coisa a si?" "Sou eu". E a história continua...

•

*Pois continua. Aos 76 anos ("Leva-se muito tempo a tornarmo-nos jovens" – Picasso), Almada continua a desenhar o mais polidético auto-retrato da história da arte portuguesa. Egoísmo?*

## **Pensar nos outros!**

**ALMADA** Eu já uma vez disse: "Há um único egoísmo desculpável: é o MÁXIMO do egoísmo!..." Já está fora dele.

Eu um dia estava a falar com uma senhora que subitamente me diz assim, na conversa:

"Ai, Almada, eu tenho tanto medo de morrer!"

E eu disse-lhe: "Ainda bem que me disse. Eu vou dar-lhe o segredo de não ter medo de morrer". Ela ficou muito espantada e disse assim: "Qual é?" – "Pensar nos outros!"

É o caso. As pessoas é que não atingem isso, é que não saem de si para fora, estão metidas dentro desta carcaça!

•

*Mas já cansado: "É preciso uma saúde enorme para acertar estas coisas". Dez planos rodados. 290 metros de película. A Reflex sai do tripé. As primeiras bobinas de Almada – um nome de guerra, filme-inquérito de Ernesto de Sousa, vão seguir para o laboratório, alquimicarem-se. O Sony, porém, continua a laborar. A certa altura apanha isto:*

## **A história da fada**

**ALMADA** Um conto meu da minha infância tinha este título: *A Fada dos Olhos Vulgares*. Era uma fada que tinha uma varinha de condão e era estúpida, era bruta, era parva, em qualquer parte batia e batia e gostava de bater, apareciam maravilhas e maravilhas e maravilhas... Até que por fim as pessoas de mais idade, mais sensatas, viram que ela tinha uma condição para a vida e resolveram ensinar-lha; então, logo na primeira lição em que elas explicam como é que se agarra na vara e como é que se toca na vara, etc., a vara não funciona...

•

*Eu não sei se há preceito ou regra para fazer reportagens. Talvez haja. Talvez haja e talvez obrigue a que as reportagens se não façam assim. É lá com quem sabe. Esta, teve que ser como é. E a verdade é que...*

## **Lá no fundo...**

**ALMADA** Das citações mais bonitas que eu conheço do Miguel Ângelo – e quase que me fico por aí, no Miguel Ângelo – é esta: perguntaram-lhe um dia como é que ele conseguiu fazer aquele grupo tão maravilhoso, e ele disse: “Foi muito fácil! Tirei da pedra aquela que tapava isto”.

Lá no fundo, as coisas estão cer-tí-ssi-mas!

•

*... as coisas estão certíssimas!*

---

*Diário de Lisboa: Suplemento Literário.* (24 Abr. 1969). p. 4-5, 7.

1 Canto VII, estrofe 55 de *Os Lusíadas*.

Já repararam nos meus olhos? Reparem bem nos meus olhos, não são meus, são os olhos do nosso século! Os olhos que furam por detrás de tudo. Estes meus grandes olhos de Europeu, cheios de todos os antecedentes; com o passado, o presente e o futuro numa única linha de cor, escrita aqui na palma da minha mão esquerda.





# O aéreo reino das imagens

FERNANDO CABRAL MARTINS\*

1.

Existe um Interseccionismo decisivo no Modernismo português, mesmo que não tenha chegado a constituir-se como um específico e reconhecível movimento, com eventual manifesto e tudo. Essa corrente, ou quase-corrente, desenvolvida por Sá-Carneiro e Pessoa, envolve Almada Negreiros e Santa Rita Pintor – e estes são, entre todos os modernistas, os nomes mais próximos da Vanguarda. Ora, o Interseccionismo liga-se com a tendência que sublinha, na era das grandes transformações da arte, o papel fulcral da pintura.

Quer dizer, há em Portugal naqueles anos 10 do século XX uma partilha grupal de uma Vanguarda, mas há, ao mesmo tempo, uma tão forte variação individual que impede que o termo Interseccionismo transmigre por completo, de facto, das cartas de Sá-Carneiro e da mesa de café a que Pessoa se senta. Fica a ser para sempre o movimento que nunca foi.

Mas o subtítulo de *Saltimbancos* é, a este respeito, muito claro: *Contrastes Simultâneos*. Ou seja, é da geometria das intersecções – de Interseccionismo, afinal – que se trata. E geometria é a palavra que aos poucos se tornará essencial em Almada Negreiros, representando uma procura de estruturas numéricas profundas. Não só na história da pintura e da arquitectura mas na especulação geométrica pura. Que manifestam os esboços e traçados que incansavelmente produziu, as múltiplas intervenções que foi fazendo em torno dessa arte-ciência, ou ciência-arte, e que teve o seu apogeu no painel gravado que se expõe no átrio da Fundação Gulbenkian: *Começar*, a sua última obra.

Os elementos de imaginação geométrica presentes nas ideias de simultaneísmo e intersecção surgem no texto de *Saltimbancos* em muitas imagens. Basta ler o “silêncio de não querer ouvir os desenhos do muro amarelo do quartel”, ou ver os “círculos concêntricos de sol”, ou contar “os grãos de chumbo a rodar a quatro e quatro pla direita” e as “régua cinzentas de varetas de leque de rifa”.<sup>1</sup> Essa imaginação é a que parece enquadrar a entropia generalizada que o texto de *Saltimbancos* põe em cena, a que desenha as formas simples que podem sustentar a proliferação das palavras, fora de todas as restrições e a um só passo da explosão final da sintaxe.

De resto, é preciso ler *Saltimbancos* na sua publicação original, no *Portugal Futurista*.<sup>2</sup> Ao longo de toda essa revista de 1917 – formato largo, número único –, os artigos ou os poemas vêm paginados a duas colunas, mas *Saltimbancos* aparece a toda a largura da página, composto num corpo de letra pequeno. Não é propriamente ilegível, mas tem uma legibilidade diminuída. O que condiz, nessa primeira publicação, com a fundamental afirmação estética de *Saltimbancos*: estas páginas de revista em que *Saltimbancos* se inscreve são contra a existência meramente digital das palavras, colocadas na página para serem simplesmente lidas – tal como a Vanguarda é contra a narrativa e contra a representação. O hábito da leitura banaliza as páginas reais e torna-as como que invisíveis, faz com que as páginas deixem de ser vistas na sua materialidade gráfica, o gesto de publicação original de *Saltimbancos* torna as páginas presentes e visíveis.

---

\* Escritor e professor de literatura.

Na verdade, neste caso deve-se ver primeiro e só depois se pode ler. O texto é como um desenho ou uma construção gráfica. A página ganha uma unidade plástica, com a mesma presença física de um quadro ou de um objecto. É também como se fosse uma coreografia em silêncio, num palco vazio de cenários. Exibe a crise aguda do fonocentrismo, a crise da tradição poética do Simbolismo que quer reproduzir na poesia uma espécie de música, ou do Romantismo e do Realismo, que querem ouvir nas narrativas um discurso directo, uma enunciação a elas exterior.

A questão é ainda potenciada pelo facto de, para além da paginação, estarem aqui em cena métodos de escrita radicais. A presença das manchas tipográficas com a sua massa compacta de letras ilustra violentamente a desadaptação de protocolos e a desapareição de tabiques de segurança nas regras de transmissão do discurso. O que acontece ao leitor é que é precipitado numa vertigem de linhas de leitura mais complicada do que a sua escrita impõe, que não tem pontuação nem sequer sintaxe fixa, ou seja, nem pausas definidas nem sentido definível com precisão.

E deve notar-se a dedicatória. Na revista *Portugal Futurista* onde as cinco páginas de grande formato de *Saltimbancos* se imprimem, no cabeçalho da primeira página está escrito: "De José de Almada-Negreiros a Santa-Rita Pintor". De um pintor para outro pintor, com a diferença de que o primeiro pintor age como um poeta que pinta páginas com letras, ou seja, é um escritor-pintor, e o segundo é tão radicalmente pintor que acrescentou esse nome comum ao seu nome próprio. Tal indicação colocada no cabeçalho da página quase implica que se trate de uma dupla autoria, ou, pelo menos, parece apontar para um texto que deva circular em pequeno círculo – entre aquele poeta e aquele pintor – e só depois em grande círculo – o dos leitores da revista –, sendo que estes hão-de ter sido poucos, dada a prestimosa pressa com que a polícia a retirou do mercado. Hoje, o círculo que o texto alcança aumentou muito de diâmetro, e somos envolvidos nas suas linhas com a percepção de que no seu centro está um momento culminante da Vanguarda em português.

*Saltimbancos*, por tudo isto, participa de uma radicalidade formal e sintáctica, retórica e gráfica a que só acederam alguns raros textos seus contemporâneos, como *Além* e *Manucure* de Sá-Carneiro, *Para Além Doutro Oceano* de Coelho Pacheco, *Pauis* e *Hora Absurda* de Fernando Pessoa, as odes de Álvaro de Campos ou, ainda de Almada Negreiros, *A Engomadeira*, *Litoral*, *K4* e *Mima-Fataxa*. Ou seja, aqueles textos em que se perfaz a desarticulação das regras e que aproximam a acção estética da erupção energética de uma operação de combate, que pode ser comparada com a da guerra sua contemporânea.

## 2.

Os funâmbulos e saltimbancos que ainda em finais de 40 dançam nos frescos na Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos são a persistência imaginária em Almada Negreiros de personagens vivas da tradição moderna. O que mostra mais que um gosto gráfico ou plástico. Mostra que a prosa dos *Saltimbancos* de 1917 é já pintura, e que o poeta gostará sempre de abrir vasos comunicantes entre as artes todas, arquitectura, dança, teatro.

De qualquer maneira, em Almada Negreiros, a arte é uma forma de conhecimento e experimentação, tal como a ciência. A arte parte da ciência, mas a arte é também parte da ciência. Melhor dizendo, a arte, ao elevar-se e ganhar velocidade,

torna-se ciência. Como acontece na Renascença com os grandes pintores e geómetras, poetas e inventores. Em muitos momentos da sua obra, Almada Negreiros expõe a clara e plena consciência disso. É esse o seu objectivo real.

Um dos modos pelos quais a arte de Vanguarda e a arte moderna que dela emerge procedem é pela junção do disjunto, pela dissolução das diferenças, pela montagem do heterogéneo. Assim, e num sentido que vai muito mais longe e muito mais fundo que o célebre verso teórico de Horácio *ut pictura poesis*, em Almada Negreiros a poesia é a pintura, mais uma vez, e tal como ele define as duas artes. Para ele, a simultaneidade e a intersecção entre poesia e pintura é, aliás, o que define *Orpheu* e a geração a que chamou modernista numa conferência célebre de 1926. É, sem dúvida, aquilo que o define a ele mesmo.

Já no primeiro número de *Orpheu* aparece um conjunto de poemas em prosa de visualidade extrema, e que assina assim: "*Frisos*, do desenhador José de Almada-Negreiros". Em *Saltimbancos*, como n'*A Engomadeira* de 1915, novela cujo regime de representação oscila fluidamente entre o realista e o surrealista, e como no *K4 O Quadrado Azul* que publica em conjunto com Amadeo de Souza-Cardoso e cumpre o projecto de tornar numa única as duas artes separadas (segundo a equação que o há-de acompanhar toda a vida:  $1 + 1 = 1$ ). Modo artístico que vai tão longe quanto a construção de uma narrativa caleidoscópica que é também um objecto plástico, tão longe quanto uma sequência de imagens ditas por palavras se torna uma exposição de imagens de marcas e logotipos e caracteres tipográficos. A poesia como grafia, ou poesia visual sem sublinhar os labirintos da forma no espaço da página, poesia visual no sentido preciso em que a poesia e a pintura dependem ambas de um princípio que é comum a ambas, geometria ou harmonia, princípio orgânico de criação.

Em *Saltimbancos*, a repetição de palavras, de frases inteiras, a repetição que serve de pontuação e que orienta a leitura no *continuum* linear do texto, marca também o ritmo e procede a uma ampliação mântica. Obedecendo a um princípio que parece aleatório e a que se subtraiu a organização discursiva, o esqueleto lógico. O fluxo das imagens tem certos pontos de apoio que são cenários, e personagens, mas não constitui um fluxo de consciência, não transparece como um qualquer monólogo interior, porque as imagens surgem antes como numa viagem que se perfaz, entre sensações e memórias, coisas vistas e coisas pensadas, segundo um modelo interseccionista fluido e leve.

A poética dessa deriva entre imagens, desse câmbio de ordens e origens diferentes, organiza-se num plano de montagem em que regressam elementos que escandem o conjunto e onde há por vezes o insólito de objectos sinestésicos, intersecções puras, coisas estranhas como "ruínas de moinhos de vento" ou "cavalos transparentes" ou a "voz de record disforme" ou as "cabras oblíquas" ou as "pedras brancas de cornetim a subir".

Estes objectos são formados por fusões, conflagrações de imagens que não pretendem fazer imagens novas claras ou definidas, mas simplesmente feixes de imagens, reflexos, mosaicos de imagens, que resultam de serem vizinhas e de se entrecruzarem, de serem incompatíveis e simultâneas, incongruentes e reais, matéria mutável, cores que se procuram como um arco-íris estilizado cujos fragmentos continuassem a brilhar.

Há até um elemento - o "cavalo azul" - que vem direito de um poema de Fernando Pessoa, publicado no *Orpheu*, em que este regime interseccionista

é apresentado pela primeira vez e é, desde logo, levado às últimas consequências: *Chuva Oblíqua*. Que o mesmo “cavalo azul” percorra o poema do *Orpheu* e a prosa do *Portugal Futurista* representa a afirmação de um objecto comum a Pessoa que Almada Negreiros afirma e assume na sua dimensão de partilha e homenagem. Mas que também escolhe na sua conjugação eminentemente visual com a escrita. O “quadrado azul” de Amadeo é outro caso desse tipo.

Metamorfose curiosa de um artista que escolhe ser escritor quando a sua arte de raiz e a sua arte futura é e será a pintura, num momento em que a regra é infringir todas as regras, em que a vontade é procurar a fusão entre as artes e a vida. Almada Negreiros é escritor no tempo da Vanguarda como será bailarino e actor à volta dos anos 20 e pintor do princípio ao fim, e pintor mesmo que sem pintar quadros. Só por pensar imagens e pensar nas imagens. Como em *Saltimbanco*. Recolhendo a inspiração de Amadeo, de Santa Rita Pintor, do *Ecce Homo* do Museu das Janelas Verdes, dos painéis de Nuno Gonçalves, de Francisco de Holanda, de Picasso, de Braque, de Matisse, o grito de Poesia das palavras a que se junta o grito de Poesia das cores.<sup>3</sup>

### 3.

E o teatro? Um saltimbanco é um *performer*, exactamente como um artista de circo. Ora, neste contexto, o pintor torna-se também um *performer*, como é o caso de Santa Rita Pintor. Ele é uma figura que tem a importância que o próprio Almada Negreiros lhe dá no *Portugal Futurista*, revista onde o primeiro aparece numa fotografia de página inteira, vestido de *clown*, e de quem correm na cidade as mais variadas histórias, contadas de um modo que sempre sublinha o lado carismático da sua figura de provocador desconcertante. Mas o seu é um caso de pintor que quase não tem obra. Como último acto artístico da sua vida, pediu ao seu irmão Augusto de Santa-Rita que queimasse os seus quadros. Extraordinário pedido, que torna invisíveis e marca com o fogo obras de que só se ficam a conhecer vagos testemunhos de contemporâneos seus. Obras míticas e que, tal como o grande teatro que toda a sua vida de artista constitui, é impossível de guardar e de rever.

Mas um saltimbanco é mais do que um artista de circo, é um ambulante, é alguém que viaja, que não é só em cima de um banco que salta, também salta de terra em terra. É uma personagem do desassossego do real, um símbolo da instabilidade de tudo. Os acrobatas e artistas de circo na pintura da Modernidade e sua Vanguarda, de Toulouse-Lautrec a Picasso, vêm juntar-se aos Pierrots e Arlequins do teatro ambulante da época renascentista – e, portanto, saltam da primeira Modernidade do homem ocidental para a segunda, a de *Parade*, por exemplo, esse espectáculo dos Ballets Russes que tem lugar em Paris, em 1917, e em que colaboram Picasso, Eric Satie, Massine, Cocteau. É a mesma ordem de imagens, o mesmo gosto de imaginação e a mesma gama de personagens. Um teatro móvel, agitado, dançado, multiplicado. Uma performance alucinada sem intervalos nem limites.

A viagem que leva do interior do quartel onde está o picadeiro dos cavalos de cobrição ao exterior cheio de sol onde passam raparigas empoleiradas em carros de bois e dançando nas noites de fogueiras de S. João, que leva do casamento das raparigas morenas ao clarim a soar na parada, a ascensão velocíssima que leva do moinho ao céu, que é de onde se pode ver o rio que parece um estilhaço de

“espelho deitado para cima entre as árvores sem tronco”, ou que leva do espetáculo de circo que os saltimbancos dão no meio da noite à luz dos bicos de acetilene, até à praia onde as rochas “cortam os pés descalços”, essa viagem intérmina, inconclusa, solta, feita de agilidade e de espontaneidade material em figuras fortes e rápidas, a essa viagem chama-se poesia mas também geometria. Que pode dar em palavras imagens com a clareza visual de: “o comboio lá em baixo com um fumo branco para trás e por cima dos wagons pretos” – ou: “entre velas a arder no fundo azul sombra da capela com metade branca do prior” – ou ainda: “ver uma lebre saltar plas moitas aos arcos amarelos por cima dos verdes ao contrário”. Concreta e contraditória, estridente e voltada para si mesma, colorida, sexualizada, leve como um pássaro que filmasse o seu próprio voo de palavras.

---

1 José de Almada Negreiros, *Ficções*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

2 *Portugal Futurista*, edição fac-similada, Lisboa, Contexto, 1981.

3 Almada Negreiros, “Amadeo de Souza-Cardoso” (1959), in *Surreal/Abjeccion(Ismo)*, Lisboa, Minotauro, 1963.



# “Já sou o galope”:<sup>1</sup> cor, palavra, imaginação, espectáculo

MARIANA PINTO DOS SANTOS\*

## 1. Escrever em contrastes simultâneos

“Almada é um visual”, escreveu Fernando Amado, num texto publicado em 1943 sobre os desenhos do artista.<sup>2</sup> Carlos Paulo Martínez Pereiro analisou já profundamente como a novela *A Engomadeira* (datada por Almada Negreiros de 1915, mas terminada em 1917) é escrita à custa de uma linguagem plástica em que cor e luz são estruturantes de uma narrativa feita sistematicamente de contrastes e intersecções, que constroem imagens textuais sucessivas e vibrantes.<sup>3</sup> Vitor Silva Tavares, editor da &etc, que conviveu com Almada, também mencionou o seu “pintar literário”, e de como “desenhava” e “recortava” as palavras,<sup>4</sup> e Herberto Helder referiu que em Almada a palavra é “pintada, escrita, movida, falada”.<sup>5</sup>

A ficção de Almada Negreiros possui esta vertente pictórica sempre, mas ela é particularmente intensa em *Saltimbancos*, publicado no *Portugal Futurista* (1917), cujo subtítulo (*Contrastes Simultâneos*), ainda acentua mais as suas ligações à pintura.

Robert e Sonia Delaunay, que se estabeleceram em Vila do Conde entre 1915 e 1917 (possivelmente por intermédio de Amadeo de Souza Cardoso, que os conhecia de Paris) e conviveram epistolar e presencialmente com Almada Negreiros, prosseguiram pesquisas pictóricas relacionadas com a Lei dos Contrastes Simultâneos desenvolvida por Michel Eugène Chevreul. Na sua obra de 1839 *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Chevreul descrevia como a percepção visual de cores se modificava conforme a sua justaposição com outras cores. Explicou como duas cores complementares vistas lado a lado parecem mais intensas do que vistas isoladamente, e estudou os efeitos de combinações de cores frias e quentes, e destas com preto e com branco, indicando as combinações “agradáveis” e as “desagradáveis”, e adiantando recomendações, como por exemplo a de interpor preto entre o vermelho e o laranja, duas cores que por si só não se davam bem juntas.<sup>6</sup>

O casal Delaunay não deixou de marcar profundamente os artistas portugueses Almada, Amadeo e Eduardo Viana, com as pesquisas de cor com que prosseguiram a matriz pictórica cubista, pesquisas a que Apollinaire chamou de Orfismo. Os discos de contrastes simultâneos dos Delaunays apareciam na pintura de Eduardo Viana e na de Amadeo (mas neste com uma interpretação e derivação muito próprias, fruto de uma abordagem algo humorística das experiências porventura demasiado sérias dos Delaunays). Em Almada, os contrastes aparecem nas palavras.

Leia-se então *Saltimbancos*, datado de 1916, ano em que as missivas de Almada para Sonia Delaunay são esfuziantes, em que lhe dedica um exemplar do *Manifesto Anti-Dantas*, em que publica um pequeno artigo n’*A Ideia Nacional* onde expressa todo o entusiasmo pelas experiências “simultâneas” de Sonia, em figurinos, na música, na poesia, e anuncia uma (gorada) “exposição simultanista” em Barcelona com o casal de pintores, em que figurariam também Amadeo,

---

\* Investigadora do Instituto de História da Arte (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa) e co-editora da Obra Literária de Almada Negreiros.

Eduardo Viana e ele próprio; e é ainda o ano em que envia a Sonia um postal, datado de 23 de Abril, onde revela “j'ai travaillé beaucoup la couleur simultanée”.<sup>7</sup>

Efectivamente, *Saltimbancos*, texto corrido sem pontuação e sem parágrafos, dividido em três partes, é uma narrativa construída num galope de cores. Começa em amarelo, com uma guarita verde a desfazer-se no amarelo (“a querer fugir para dentro do sol”) e continua por outras cores que embatem constantemente no dominante amarelo, evocadas por vezes (mar, relva, papoila), mas regra geral nomeadas, escritas, sucedendo-se: vermelho, amarelo, negro, cinzento, amarelo, cinzento, amarelo, verde, azul, amarelo, vermelho, azul, branco, azul, vermelho, cinzento, amarelo, etc. E a primeira parte, única com título (“Instrução militar/ volteio/ e zora a ver os cavalos de cobrição”), termina em azul, cor complementar da que surgira no início, amarelo. A segunda parte mantém-se em cores mais frias, começa no azul, depois branco, laranja, roxo, verde-escuro. E a terceira parte vai do vermelho do *maillot* da filha do saltimbanco, e da sua cabeça vermelha do esforço da contorção em cima do tapete verde, e sucede-se roxo, amarelo, rosa, branco, vermelho (o vermelho a imperar em toda a terceira parte), azul, carmim, verde, branco, verde, azul, laranja, amarelo, verde, verde, vermelho. E fecha no negro.

Ao justapor as cores, as imagens que lhes correspondem ou que elas ajudam a descrever, sucedem-se e imbricam umas nas outras de tal forma que o leitor não destrinça quando passa de um episódio a outro. São imagens que nascem de imagens e se vão transformando noutra coisa, alteradas pela rotação do prisma de cores através do qual Almada as faz ver. São imagens em contrastes simultâneos e também sucessivos, que se distinguem, segundo ainda Chevreul, por se desenrolarem no tempo, com as cores precedentes a influenciarem a percepção das seguintes. A pintura está omnipresente em *Saltimbancos* e se Almada não a trabalhou em tela nesse ano de 1916, trabalhou-a por certo com palavras, servindo a componente plástica para uma aplicação singular no conto da “destruição da sintaxe, imaginação sem fios e palavras em liberdade” que Filippo Tommaso Marinetti introduzira no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* em 1912, técnicas que o italiano aplicara à poesia.<sup>8</sup> Mas também, como já salientou Fernando Guerreiro, para criar a *imagem-vortex* de Ezra Pound.<sup>9</sup>

## 2. Liberdade da imaginação

Se se pode também dizer da escrita de Almada que ela suscita uma familiaridade cinematográfica, creio no entanto que a analogia só pode ser anacronicamente encontrada no cinema de animação, provavelmente desconhecido de Almada à data de *Saltimbancos* – embora o ilusionismo de Méliès à custa da montagem cinematográfica e da tintage do celulóide, e as metamorfoses complexas que os praxinoscópios e outros dispositivos pré-cinematógrafo punham em movimento lhe fossem, por certo, familiares. Em 1938, quando escreve sobre a estreia de *Branca de Neve e os Sete Anões* de Walt Disney, Almada faz precisamente o elogio dos “desenhos animados” como a maior revolução que o cinema poderia, enquanto arte, trazer, sendo aquela estreia o momento em que a linguagem artística própria do cinema, que agora se podia libertar da fotografia, lhe fora finalmente revelada.<sup>10</sup> Só assim, à semelhança do que acontecera com a pintura, que se afastara de vez da cópia da natureza com o advento da fotografia, podia o cinema imaginar a sua própria realidade,

em autonomia.<sup>11</sup> Fernando Guerreiro traça a concepção de cinema de Almada enquanto *imaginação*, que se liberta para a autonomia no desenho (animado): “Com efeito, porque menos fotográfica e realista, a Animação, pela progressiva autonomização de uma linha (quase) pura, decorativa e serpentina, tende para a *abstracção* (mesmo quando figurativa)”.<sup>12</sup> É por isso que Almada prefere Méliès e a lanterna mágica ao cinema enquanto fotografia em movimento, pois estarão mais próximos do desenho, “mãe de todas as artes” e forma primitiva de pensamento.<sup>13</sup> Tanto para a pintura como para o cinema, como para outras linguagens artísticas, Almada advoga a liberdade de imaginação que as separam da *mimesis* e as lançam no domínio da criação autónoma. É dentro desse domínio que procurará, ao longo de várias décadas e até à última obra, o painel *Começar* da Gulbenkian (1969), a linguagem essencial e intemporal pictórica, expressa na geometria e no número.

Voltando à escrita, poderíamos nela ver o movimento criativo inverso ao que Almada descreve n’*A Invenção do Dia Claro* (1921), na secção “A Flor”.<sup>14</sup> Conta ele como a criança desenha uma flor: “a palavra flor andou por dentro da criança, da cabeça para o coração e do coração para a cabeça, à procura das linhas com que se faz uma flor, e a criança pôs no papel algumas dessas linhas ou todas”. E por isso, mesmo que as linhas sejam um emaranhado longe do reconhecimento da flor, elas são indiscutivelmente uma flor. A escrita de Almada segue o movimento contrário: é como se ela partisse da linguagem pictórica, do traço do desenho, da linha sinuosa dançante que dá, em clarividência, o movimento imaginado de um corpo, ou do contraste entre cores, luz e sombra. E ainda do traço sintético com que a narrativa gráfica, o *cartoon*, a caricatura, artes que muito praticou, dão uma história imediata. Relembre-se o que Almada diz na entrevista ao programa televisivo *Zip-Zip*, em 1969: “Foi com o humor [do desenho] que se passou do século XIX para o século XX, todos os que acompanharam o movimento dos impressionistas eram desenhadores, caricaturistas. A caricatura era um assunto com legenda”. O desenho caricatural, humorístico, é aqui apresentado como a forma de arte verdadeiramente moderna (mas simultaneamente primitiva) capaz da imediaticidade que o impressionismo nunca poderia ambicionar; e Almada quando faz tal afirmação não pode deixar de ter presente, subliminarmente ou não, Baudelaire, que vira no desenhador Constantin Guys o *pintor da vida moderna*.

“Imediato” significa sem mediação, desenho logo absorvido, logo impactante no público que o recebe. Sem tempo para digerir, sem tempo para intelectualizar – o imediato em arte é levar com a Poesia, com o acto criativo, dito, na cara (é aí, diga-se de passagem, que reside a ingenuidade voluntária defendida por Almada Negreiros: no acto criativo livre imediato). Do desenho à escrita, a palavra de Almada é lançada directamente vinda da imaginação.

### 3. Do individual ao social

As palavras em Almada pintam, desenham, dançam, serpenteiam e criam uma sintaxe própria, com imediaticidade próxima da pintura ou do desenho. Esse efeito imediato é ainda mais eficaz se as palavras forem ditas. E Almada teve a constante necessidade de proferir os seus textos, torná-los actos públicos, conferências performativas. O acto teatral representa a possibilidade do particular se

tornar universal. Almada vê no teatro (mais tarde preferirá o termo *espectáculo*) o lugar onde se encontram todas as artes:<sup>15</sup> é ali que o individual se universaliza, na palavra dita.

Almada fala da relação entre o individual e o universal em vários textos, muitas vezes dando azo a mal-entendidos de ordem política. Diz, por exemplo, na conferência “Modernismo” (1926): “Em Arte a única maneira de cumprir as regras é ser independente. As regras do pensamento universal só as pode encontrar cada um isoladamente”.<sup>16</sup> Pode entender-se assim a celebração da singularidade de Amadeo, “substantivo ímpar 1”, na dedicatória do *K4 O Quadrado Azul* (1917). Cite-se a conferência *Direcção Única* de 1932: “Nem o individualismo pode morrer nunca nem o colectivismo pode jamais sair vencedor por esmagamento do individualismo”; “a direcção única é única porque é para todos. E a única coisa que é comum a toda a humanidade é a própria vida, é o próprio mundo, não cabe pelo cu de uma agulha”.<sup>17</sup> Em “Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o Teatro” (1935), criticando a visita a Lisboa em 1932 de Marinetti, artista que considerava ter-se academizado e posto ao serviço do fascismo, Almada afirma que é artista, é criador, quem consegue ser “simultaneamente individual e social, resultado do seu mérito pessoal e da sociedade em que vive”. É quando o individual floresce em sociedade que o artista melhor serve o social. E Almada acrescenta: “Fora disto há apenas sistemas e programas” que “servem apenas para conduzir e jamais para criar”.<sup>18</sup>

É neste quadro de pensamento – a defesa da interligação máxima entre particular e universal na arte e a proclamação da liberdade como condição de universalidade – que deve ser lida a peça de teatro S.O.S., escrita no período em que vive em Madrid (1927-32), de que publica o segundo acto na *Sudoeste* em 1935 e de que agora veio a lume, recém-descoberto no espólio da família, o último acto. A peça é escrita, portanto, no contexto político português que se conhece e também no contexto da Guerra Civil espanhola que fez Almada regressar a Portugal.<sup>19</sup> S.O.S., além do pedido de socorro “Save Our Souls”, é também a palavra portuguesa “sós”, como explica Almada na *Direcção Única*. Por um lado é um pedido de socorro, por outro é um sinal com que Almada quer expressar o isolamento dos indivíduos (ou dos colectivos nacionais, acrescentaria). Um dos seus títulos iniciais, depois abandonado, era “Tragédia da Unidade”. A interpretação textual desta peça inspira cuidado, pois numa primeira leitura o último acto parece uma apologia da obediência cega a um ideal de colectividade e aparenta ser a defesa de regimes totalitários. Mas uma segunda leitura, se cruzada com os textos de Almada já referidos e outros, e tendo em conta o segundo acto, sugere antes a hipótese de que a peça se trata verdadeiramente de uma tragédia, em que os indivíduos são completamente aniquilados por uma ideia de colectividade que os faz apenas peças de uma máquina, o Estado. As personagens vestem fatos-macaco com números nas costas, estão todas a construir uma ponte entre o “Hoje” e o “Amanhã” instigadas por uma personagem capataz. Quando umas personagens sucumbem, são substituídas por outras que vestem o número que as anteriores possuíam. O capataz, perante a tentativa de revolta de dois dos trabalhadores, ordena: “A ordem é que ninguém saia do conjunto geral. A ordem é a de não permitir absolutamente nada que seja meramente pessoal”, e os dois que manifestam um desejo de contrariar a disciplina de grupo são abatidos. Este último acto de S.O.S. deve ser lido após o segundo acto publicado logo em 1935,

onde o protagonista (em que facilmente reconhecemos uma projecção do próprio autor; mas já não o encontramos no último acto, foi dissolvido na colectividade) não consegue adaptar-se como lhe era esperado às perguntas formatadas que um Director o quer obrigar a responder para o encaixar (ou para o diluir) num lugar na sociedade.

S.O.S. é uma parábola do que Almada denunciou como “sistema ou programa que serve para conduzir, mas jamais para criar”, no já citado texto em que criticava o Marinetti dos anos 1930. Almada só poderia retratar enquanto tragédia a aniquilação da liberdade de imaginação individual.

#### 4. Espectáculo

Vitor Silva Tavares escreveu que “toda a obra de Almada (como, aliás, de todos os artistas, mesmo os mais resguardados, tipo virgem-não-me-toques) tem como direcção única ‘o público’, coisa que obriga a serviço permanente. É pois tudo dele para fora, para mim, para ti, para o social”.<sup>20</sup> Ou, seguindo as palavras de Almada, mais do que o público, “cada pessoa de que se compõe o público, é com cada um que o artista entra em diálogo”<sup>21</sup> (o autor já tinha expressado noutro local que preferia falar de “humanidade” e não de “público”).<sup>22</sup> A oralidade é, para Almada, necessária para a confirmação social de uma arte individual e isso faz da leitura pública dos seus textos uma etapa indispensável.

Há um lado efémero nesta performatividade que se torna irrecuperável, que vive no momento do impacto e depois se perde e que encontramos nos artistas populares, ambulantes, ou nos actores de teatro, ou nos bailarinos e músicos, ou nos artistas de circo: comunicam a sua arte expondo-se inteiros, com o corpo todo, perante uma audiência. A imediaticidade da pintura e do desenho transpostas para as “palavras recortadas” (Vitor Silva Tavares *dixit*), projectadas com o corpo, é a via para a ideia de arte enquanto espectáculo, em que o lugar da criação libertária, dentro da cabeça de cada um, se dá a ver (e ouvir) para fora, estabelece comunicação. A condição da comunicação, de tornar social o individual, é a perda que traz o fim do espectáculo, que, no entanto, o artista sempre faz recomeçar.

Não por acaso, é favorita de Almada a personagem da *commedia dell'arte* Arlequim, síntese de *clown*, herói trágico e acrobata, fiel figura do espectáculo que com todos comunica. Ela é imediata, ela apresenta-se publicamente em si e por si, como a figura do saltimbanco no texto de Almada de 1916, que se mantém em palco apesar de o público lhe responder com pedras.

Depois de a última pedrada ter feito sucumbir a última lâmpada de acetilene do circo, é a escuridão que sobra, mas o saltimbanco vociferando contra o público continua a soprar o cornetim e obriga a mulher a estourar o bombo e a filha a rufar o tambor: “a minha vida catapum, tenho fome sacanas tenho fome trrrrrrrrrrrrrrr-pum-tchim-tchim-tchim-tchim-tra-la-sol-re-mi-la-la-la-la [...] nem gorjeta, nem cinco réis [...] pedrada catapum-pum-pum e último bico de acetilene lá-ré-sol às escuras sol-sol-sol filhos da puta catapum-pum-pum- trrrrrrrrrrrrrrr-la-la-la-lalalala-pum”.

O espectáculo continua, mesmo quando atiram pedras ao saltimbanco, que responde à escuridão tocando teimosamente, em contraste simultâneo, a nota sol.

---

1 De *A Invenção do Dia Claro* (1921).

2 Fernando Amado, "Os desenhos de Almada" in *Variante* (dir. António Pedro), número de Inverno, 1943. Republicado em Fernando Amado, *À Boca de Cena*, Lisboa: &etc, 1995, p. 49.

3 Cf. Carlos Paulo Martínez Pereira, *A Pintura nas Palavras* (A Engomadeira de Almada Negreiros: Uma Novela em Chave Plástica), Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1996. Também Ellen Sapega analisou a projecção das "técnicas" da pintura e das "artes plásticas" na literatura de Almada. Cf. "Lisbon Stories: The Dialogue between Word and Image in the work of José de Almada Negreiros", in Stephen Dix, Jerónimo Pizarro (ed), *Portuguese Modernisms – Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Oxford: Legenda, 2011. Cf. ainda Alberto Pimenta, "Almada-Negreiros e a Medicina das cores" in *Colóquio/Letras*, n.º 79, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Maio 1984.

4 Cf. Vitor Silva Tavares, "A Haste do dê" in *Ler*, n.º 46, Verão 1999, p. 99; e "Ouçam, é de ler", in Audiolivro *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, colecção O Verbo e o Vento, Teatro A Barraca, 2012.

5 Herberto Helder, "Desalmadamente" in *A Phala* n.º 89, Assírio & Alvim, Outubro/Novembro 2001.

6 Cf. Michel Eugène Chevreul, *The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and their Applications to the Arts* (1839; trad. inglesa de 1855). Disponível em <http://books.google.pt/>.

7 Cf. Paulo Ferreira, *Correspondance de Quatre Artistes Portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*, Paris: Foundation Calouste Gulbenkian, Centre Cultural Portugais/Presses Universitaires de France, 1972.

8 Em 1913, Marinetti aprofunda o *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* de 1912 publicando o manifesto *Distruzione della sintassi – immaginazione senza fili – parole in libertà*. Um exemplo de poesia com "palavras em liberdade" é o seu *Zang Tumb Tuuum*, poema futurista de 1912-14 sobre a Batalha de Adrianopoli testemunhada por Marinetti (enquanto jornalista).

9 Fernando Guerreiro, "O Cinema de Almada", comunicação no Colóquio Internacional Almada Negreiros, 13-15 de Novembro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (org. *Projecto Modernismo Online*, IELT, IHA), 2013.

10 Cf. José de Almada Negreiros, "Desenhos Animados Realidade Imaginada" (1938) in *Manifestos e Conferências*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 273 e ss.

11 Estas considerações foram também tecidas no texto "O Cinema é uma Coisa o Teatro é Outra", publicado na revista *Sudoeste*, n.º 2, 1935 (edição fac-similada Contexto, 1982).

12 Cf. Fernando Guerreiro, *op. cit.* (Guerreiro segue de perto a conferência de Almada Negreiros "O Desenho" de 1927, in *Manifestos e Conferências*, *op. cit.*, p. 149).

13 José de Almada Negreiros, "O Desenho" de 1927, in *Manifestos e Conferências*, *op. cit.*, p. 151.

14 Cf. *Manifestos e Conferências*, *op. cit.*, p. 81.

15 José de Almada Negreiros, "Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o Teatro" in *Sudoeste* n.º 2, 1935, p. 22 (edição fac-similada Contexto, 1982).

16 Cf. *Manifestos e Conferências*, *op. cit.*, p. 143.

17 *Idem*, p. 168-9.

18 "Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o Teatro", *Sudoeste* n.º 2, Lisboa, 1935, p. 20.

19 A peça é apresentada por Sílvia Laureano Costa, "Apontamentos sobre uma cena de teatro moderno de Almada Negreiros" in *Colóquio/Letras*, n.º 185, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/Abril 2014, de cuja leitura divirjo.

20 Vitor Silva Tavares, "Ouçam, é de ler" in Audiolivro *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, colecção O Verbo e o Vento, Teatro A Barraca, 2012.

21 Fernando Amado, "Diálogo com Almada Negreiros" in *À Boca de Cena*, &etc, 1995, p. 73.

22 José de Almada Negreiros, conferência "Arte e Artistas" (1933) in *Manifestos e Conferências*, *op. cit.*, p. 196.

**Mãe! passa  
a tua mão pela  
minha cabeça!  
Quando  
passas a tua  
mão na minha  
cabeça é tudo  
tão verdade!**



# Almada: a vida inventada

MARIA ANTÓNIA OLIVEIRA\*

Em Maio de 1969, Portugal reunia-se em volta da televisão para assistir à estreia de um novo e moderno programa, o *Zip-Zip*. Para a primeira sessão, foi convidado Almada Negreiros, que se estreava também em tevê. Nos seus 13 anos de existência, a RTP não tinha ainda chamado a si o artista que, se não conhecido do grande público, era uma figura mítica num círculo alargado de pessoas. Mas o nome de Mestre Almada era certamente familiar a grande parte dos portugueses: tinha recebido prémios de organismos estatais e fora agraciado com o Grande Oficialato da Ordem de Santiago e Espada, factos que eram parte da propaganda do próprio regime.

Já tinha sido objecto de homenagens, de teses universitárias e da aclamação dos estudantes de Coimbra. Em 1963, viera a lume o primeiro estudo sobre a sua obra, de José-Augusto França. Nos últimos anos da década de 60, fora também filmado, e à época da ida à televisão Ernesto de Sousa rodava o filme *Almada – Um Nome de Guerra*.

Ao longo da meia hora que a entrevista dura, o artista vai conquistando o público presente no teatro. Nada a que não estivesse habituado. Já em 1921, na conferência *A Invenção do Dia Claro*, conseguira transformar as gargalhadas de uma plateia disposta a ridicularizá-lo em aplauso unânime, de pé. Explica Almada Negreiros que já ia a um terço do texto sem conseguir a atenção dos ouvintes. Parou então, e disse para o público: “Vou pedir àqueles que se riem que não se riem por causa daqueles que não se riem”. Disse-o, imagina-se, com a mesma candura firme com que recorda a história, 48 anos depois, diante das câmaras da RTP, que não lhe largam o rosto, em demorados grandes planos. A sua cara enche o pequeno ecrã. Os entrevistadores estão visivelmente comovidos por terem ali Almada, que se revela exemplar na manipulação do novo meio. A propósito, perguntam sobre a importância do fenómeno comunicação na sua carreira. “Tenho 76 anos de idade e, desde que me conheço, nunca pisei o risco fora daquilo que não fosse comunicação” – responde pausadamente, como se preferisse um manifesto. No teatro há um silêncio, seguido de alguns risos e palmas. Entretanto, na rua decorre uma exposição de reproduções dos seus quadros. Uma senhora afirma ser ele “uma pessoa muito conhecida”. Almada, em estúdio, sorri. É a sua vez de se comover: tem, em directo e na sua ausência, a reacção das pessoas. E tem também acesso ao meio de comunicação do século XX que poderia ter sido por excelência o seu, a televisão, aquele que chega ao homem comum, o único que importava para si. No ano anterior, declarara que o que o interessava não era “nenhuma arte em especial. O que me interessa é o espectáculo! Espectáculo quer dizer, ver. O espectáculo pode estar onde quiserem, mas que esteja e que seja visto. Isto de haver no Mundo espectáculo que todos saibam ver, é sério”.<sup>1</sup>

No final da entrevista, a ovação em pé. À boca do palco, ele acena, satisfeito, e desce para a plateia. Os portugueses, descobrindo Almada, descobrem-se a si próprios. Um taxista disse esta frase singular: “Não sabia que havia pessoas tão importantes em Portugal”.<sup>2</sup>

\* Investigadora.

No entanto, nem sempre Almada mereceu este reconhecimento unânime. Saiu de Portugal duas vezes, e insistiu em regressar. De cada vez que voltava à pátria deparava com o esquecimento, a incompreensão ou a hostilidade – da imprensa e do público, que chegou a escarrar sobre os seus trabalhos realizados em Paris, expostos no Teatro São Carlos, em Abril de 1920.<sup>3</sup> Ou, em 1949, instalado há longos anos em Lisboa, quando viu os seus frescos da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos prestes a serem destruídos por gente que os tomava por indignos, demasiado modernos ou extravagantes (foram salvos *in extremis* por Jorge Couto, o director do Museu Nacional de Arte Antiga). Em 1970, porém – uns meses antes da morte, em Junho –, pôde assistir à arrematação do retrato de Pessoa pela extraordinária quantia de 1300 contos, pintado 16 anos antes por 30 contos. Ao sair do leilão, afirmou: “Não sinto orgulho nem vaidade. [...] Creio que é uma vitória de todos os portugueses. A mim faz-me supor que, afinal, alguma coisa fiz pela cultura do nosso país”.<sup>4</sup>

O provocador, o bizarro original, tinha-se tornado popular; por uma qualquer espécie de alquimia, passara de irreverente a Mestre. Na verdade, nestas palavras de Almada está implícito o quanto de programático teve a sua vida. O estrelato dos últimos anos não foi senão a natural consequência ou derivação de uma atitude, de uma forma de vida cedo engendrada. Para encontrarmos esse momento, temos de recuar à infância do artista, sobre a qual, aliás, ele pouco gostava de falar. Como vanguardista que é, Almada projecta-se como o homem sem passado. “Dizia que a única coisa que o fazia olhar para o passado era a falta da mãe. [...] Mas que se tivesse tido mãe, talvez que ela com o excesso de amor e carinho não o tivesse deixado seguir o caminho dele.”<sup>5</sup> Da infância, conserva uma única recordação: “A fé com que inventei o meu futuro”.<sup>6</sup>

Separado de mãe e pai com pouco mais de dois anos de idade, vive em Portugal com o irmão, em casa dos avós e tios. Em São Tomé, onde nasceu, a mãe Elvira Freire Sobral morre de parto no final de 1896. O pai, António Lobo de Almada Negreiros, vive ainda uns anos na ilha; em 1900, porém, instala-se em Paris e volta a casar. José e o irmão António permanecerão cinco anos em casa dos familiares, até ingressarem como alunos internos no Colégio Jesuíta em Campolide, onde vive dez anos. Sem mãe e com o pai ausente, José é o irmão mais velho – durante toda a vida manterá com António uma relação de grande intimidade, eivada de preocupação paternal.

Os jesuítas detectam-lhe a habilidade para o desenho, atribuindo-lhe um quarto particular e dispensando-o das aulas de estudo. No quarto, José desenha, lê, ocupa-se dos brinquedos mecânicos que o pai lhe envia de França. Começa a pintar na idade em que ainda nada se pinta, não por alegria, mas por necessidade dela. As linhas, virá a explicar, foram anteriores às palavras.<sup>7</sup>

Apesar do tratamento de excepção, José está sempre vigiado. Os quartos, como uma cela de mosteiro, tinham uma janela por onde os padres e os vigilantes podiam espreitar. Falho da intimidade e do amor de mãe e pai, habitua-se no colégio a não ter privacidade, construindo a *persona* de Artista e descobrindo-se como um talento nato.

Quando, finalmente, saiu do internato para a *vida* – explica na conferência *Modernismo*, de 1926 – não estava preparado para ela: “Antes de eu chegar a vê-la pela primeira vez nunca ninguém se lembrou de me prevenir de que ela surgiria um dia pela minha frente. Com certeza que se esqueceram de me

avisar, porque não creio que os mestres e os amigos desejassem o meu mal. Mas a verdade é que, de um dia para o outro, eu tinha sido posto de repente, nem mais nem menos, do que na realidade deste mundo, essa perigosa surpresa para quem tenha apenas o curso dos liceus”.

Por esta altura, e após uma breve e mal sucedida passagem por Coimbra seguida de novo internato na Escola Internacional de Lisboa, vive em casa do tio, na rua Castilho. Mas Almada quer a liberdade, tem 20 anos e uma enorme vontade de ser rapaz: “Ser jovem é ter curiosidade, é querer saber; é experimentar as suas forças, é ser ousado, é inventar a vida. E a única maneira de haver vida é inventá-la!... Ser jovem é querer ser livre e não se fiar na liberdade. É a palavra mais difícil de pronunciar em português: Liberdade!”<sup>8</sup> Um dia, ao jantar, comunica aos tios que se vai embora. Leva consigo o irmão e ambos vivem da herança da mãe até onde ela chega.

Autodidacta e voluntarista, começara entretanto a expor, a ter encomendas, e a ser notado. Em 1913, tem a sua primeira exposição individual, onde apresenta, entre outros trabalhos, *Judith*, uma cabeça de mulher de cabelo curto e riso pândego de boca aberta. Participa ainda nas exposições do Grupo dos Humoristas Portugueses, aproveitando o catálogo para dar voz, em discurso directo, à sua megalomania: “A data mais memorável da minha individualidade será por certo a de 1993, quando universalmente se festejar o centenário do meu nascimento./ Quanto ao meu indiscutível talento, preciso é dizer que o descobri no dia em que fiz ao meu barbeiro proibição de cortes à escovinha no meu cabelo”.

Em Lisboa, é tempo de futurismo e de entusiasmo com as vanguardas. Congemina-se *Orpheu*. Almada frequenta o Chiado e o café A Brasileira, que descreverá em 1928 como “lugar neutral de Lisboa para las luchas ideales”.<sup>9</sup> Epicentro da vida urbana e artística da capital, A Brasileira foi para Almada refúgio dos dias maus e palco dos seus furores. Saltando por cima das mesas, pontapeando e derrubando cadeiras, o jovem Almada-Negreiros (como então assina) é futurista e, acima de tudo, moderno. Tem a sorte de encontrar espíritos semelhantes entre os da sua geração – supõe-se que conheceu nesta altura Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, de quem ilustrará poemas. Mas o seu grande companheiro é Santa Rita Pintor. Sarah Affonso, estudante nas Belas-Artes, lembra-se de os ver caminhando em fila pelo Chiado, Almada à frente, Santa Rita atrás, “com o chapéu de feltro enterrado até ao pescoço”, deitando a língua de fora aos transeuntes. “Iam para as exposições saltar ao eixo”, lembra. Com Santa Rita, Almada faz uma *performance* no café Martinho do Rossio, sentando-se a uma mesa, “frente a frente, muito sérios olhando-se. Cotovelos apoiados no tempo, mãos segurando os queixos, cabeças rapadas e vestidos os dois igualmente com fatos verde-salsa”.<sup>10</sup> Ambos excêntricos e desconcertantes, um arrogante, o outro efusivo e trocista.

Neste período, Almada escreve mais do que desenha. No *Orpheu* 1, saído em Março de 1915, Almada publica *Frisos*, identificando-se como “desenhador”. No mesmo ano, vem a lume ainda o *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, que lhe traz fama de rebelde, inconformista e personalidade original. Não teve Portugal oportunidade de ler A (estrepitosa) *Cena do Ódio*, escrita em Maio e destinada ao *Orpheu* 3, que fica em provas tipográficas por corte orçamental do pai de Sá-Carneiro, que era quem financiava, afinal, o escândalo modernista provocado pela publicação.

São estes os amigos modernos de Almada – e, diga-se em verdade, os que havia em Lisboa, dez ou quinze. O contingente modernista/vanguardista lisboeta é escasso, mas provoca distúrbio. Aos que colaboram na revista, somam-se Amadeo de Souza-Cardoso e Eduardo Viana, com quem Almada convive intimamente em torno da presença dos pintores Sonia e Robert Delaunay, refugiados da guerra em Vila do Conde. Sonia, em especial, suscita em Almada um fascínio que toca a paixão. Envia-lhe cartas exaltadas, repassadas de deslumbramento e adoração; queixa-se do abandono neurasténico em que ela o deixou e envia-lhe os anseios de toda a sua alma “epiléptica de admiração por si”.<sup>11</sup>

Os Delaunay representam também para Almada o diálogo com pessoas que o compreendem e incitam. O Narciso do Egipto, como se auto-designa, necessita de estímulo, de um sentimento de pertença que o ajude a suportar os efeitos da sua “soberba megalomania” – e, acrescente-se, os empecilhos da realidade a que chamam vida. Continua a sua cruzada futurista, ladeado por Santa Rita, fazendo em 1917, em Lisboa, a primeira de muitas conferências que virá a dar ao longo da vida. No Teatro República, Almada sobe ao palco vestindo um fato-macaco, sob estrondosa pateada, e exprime todo o vitalismo da sua ideologia, lançando um *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*. A imprensa, irónica, regista o acontecimento. E a revista *Portugal Futurista*, onde se publica, entre outros, o texto da conferência, é apreendida pela polícia.

Outro foco de interesse porém se avizinha. Em Dezembro de 1917, os Ballets Russes de Diaghilev visitam Lisboa, e Almada, que já tinha coreografado sob os auspícios de Helena de Castello Melhor, não só assiste aos ensaios como estreita amizade com o coreógrafo Massine. O ano seguinte é, pois, dedicado ao bailado, paixão que será aliás uma intermitência na sua vida. Almada dança e coreografa um grupo de crianças e jovens da alta sociedade, entre os quais encontra a amizade e a paixão. Maria Madalena Moraes Amado, irmã do seu grande amigo Fernando Amado, é o objecto dos seus enlevos; Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso, a Lalá, torna-se sua amiga próxima, confidente das suas aspirações e desânimos.<sup>12</sup>

Com um amor desgostoso na alma, parte para Paris em 1919. A capital francesa era anseio já com uns anos – impacientemente e em vão tinha Sá-Carneiro esperado por ele. Chega no pós-guerra. O tempo ardente do futurismo e do cubismo tinha passado, e Almada, o mais jovem de *Orpheu*, carrega consigo uma segunda orfandade. Sá-Carneiro suicidara-se em 1916; em 1918, a gripe espanhola tinha levado sucessivamente Santa Rita e Amadeo. São duros os tempos de Paris. Com a herança da mãe esgotada, e não pretendendo contactar o pai, tem de trabalhar. No Verão de 1919, Almada é dançarino de salão em Biarritz – uma espécie de Judite masculina, levando as senhoras ricas e solitárias a dançar. Depois, quis ser operário. Vive então numa água-furtada, levanta-se cedo e come num restaurante proletário. Na fábrica, começa pelo posto mais baixo, mas rapidamente é promovido – passa para o armazém, onde descarrega encomendas usando umas luvas de pele de tigre.<sup>13</sup> Este quotidiano árduo é conciliado com a vida noctívaga artística – a sua obra, e os contactos com o meio que lhe permitem conhecer Picasso, a grande influência, Max Jacob e Brancusi. Mas Paris não o satisfaz, acabando por regressar a Lisboa, porque, como afirma, “a Arte não vive sem a Pátria do artista”.<sup>14</sup>

Durante os anos 20, desenha regularmente para o *Diário de Lisboa*, pinta, e escreve também: teatro, conferências, artigos de jornal. A escrita do romance

*Nome de Guerra* coincide com os quadros para A Brasileira, onde são retratadas duas mulheres noctívagas, e com o nu feminino que pinta para o Bristol Club, local de boémia artística.

A Almada, porém, arrelia-o o panorama artístico nacional. Madrid torna-se então o foco do seu olhar, e seus amigos os artistas espanhóis que visitam Lisboa. Prende-se de amores por Encarnación López Júlvez, la Argentinista, bailarina e cantora que trabalhava com Lorca, retratando-a e escrevendo sobre ela um texto entusiasta.<sup>15</sup> Parte em 1927.

Diferentemente de Paris, a capital espanhola é cidade de acolhimento e de consagração. É, de resto, esperado e acolhido calorosamente no café Pombo, a tertúlia de Ramón Gómez de la Serna, com quem tinha privado em Portugal. De imediato, tem uma exposição, encomendas e colaborações na imprensa – trabalho, enfim, e vários grupos e tertúlias diversas, que era algo que não encontrava na pátria.

Em Portugal, o *Diário de Lisboa* vai dando conta do êxito de Almada em Espanha. Apesar disso, quando regressa, em 1932, tem dificuldades financeiras que só supera quando consegue encomendas públicas. No ano em que casa com Sarah Affonso e tem o primeiro filho, executa o primeiro de uma longa série de selos de correio, a que se juntam outros trabalhos para o Estado Novo, que lhe valem a desconfiança de muitos artistas e intelectuais. Mas Almada não quer pronunciar-se sobre política (viria a definir-se como artista “apolítico voluntário”), porque só a arte importa. Vive em *modo de Arte*, como Pessoa em estado Literário ou Mário de Sá-Carneiro em estado Estético. É o Artista Total, à maneira de Da Vinci, mas reelaborada e de sinal aumentado tanto pela facilidade de acesso à informação e aos meios, como por certa tendência à libertinagem genológica, à transversalidade disciplinar – no que era já um sinal dos tempos actuais, de interpenetração globalizada das linguagens. É aliás a infrutífera separação entre ciências e letras formalizada no século XIX que Almada põe em causa com o interesse pelo número e a geometria que domina o final da sua vida.

Com o tempo, Almada Negreiros perde em fúria invectiva o que aprende em subtilidade: “[Este quadro,] nunca soube na minha vida quando isto foi pintado”.<sup>16</sup> Furtivo ao confessionalismo, desconversa: “De dia, pinto; à noite, desenho ou escrevo. Pinto, desenho e escrevo de pé. Leio sentado, rezo de joelhos e durmo deitado”.<sup>17</sup> Entrevistado, logo conduz a conversa para matérias impessoais e abstractas: a pátria e o psiquismo português, os mitos antigos – e, sobretudo, a arte: “É-me impossível fazer arte, a mim que não pretendo outra coisa, pois que todo o tempo se me vai em explicar aos outros o meu lugar de artista...”.<sup>18</sup> Responde, ainda desconcertante, ao pé da letra: “– O que pensa do casamento? – Nada. Nunca pensei, casei”;<sup>19</sup> ou ainda: “– Como vê o fenómeno [Orpheu] à distância? – Perdi-o de vista”.<sup>20</sup>

Os olhos de Almada, estridentes, heróicos, os seus olhos de criança por detrás dos quais se escondia um rosto, interpelam ainda hoje quem os fita:

*Vocês acreditam que se pode esconder o que se pensa? Antigamente sim, hoje não. Já repararam nos meus olhos? Reparem bem nos meus olhos, não são meus, são os olhos do nosso século!*

*Os olhos que furam para detrás de tudo.*

*Estes meus grandes olhos de Europeu, cheios de todos os antecedentes; com o passado, o presente e o futuro numa única linha de cor, escrita aqui na palma da minha mão esquerda.*<sup>21</sup>

---

Agradeço a Sara Afonso Ferreira & Luis Manuel Gaspar os depoimentos e o material disponibilizado.

## Bibliografia

- ARMERO, Gonzalo (dir.), *Todo Almada*, Lisboa, Contexto, 1994.
- FERREIRA, Paulo, *Correspondance de quatre artistes portugais – Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/PUF, 2.<sup>e</sup> éd., 1981.
- FERREIRA, Sara Afonso, “Almada e Espanha: Os Embaixadores Desconhecidos”, *Suroeste Relaciones literárias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, Badajoz/Lisboa, MEIAC/Assírio & Alvim, 2010.
- FERREIRA, Sara Afonso & PIZARRO, Jerónimo, “A Génese d’A *Invenção do Dia Claro* e o Estabelecimento de *Invention of The Bright Day*”, *Fernando Pessoa, O Guardador de Papéis*, org. J. Pizarro, Lisboa, Texto, 2009.
- FRANÇA, José-Augusto, *Amadeo & Almada*, Lisboa, Bertrand, 2.<sup>a</sup> ed., 1986.
- FRANÇA, José-Augusto, *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa, Presença, 1992.
- GASPAR, Luis Manuel, “Esboço de Cronologia”, *El Alma de Almada El Impar: Obra Gráfica, 1926-1931*, Lisboa, Bedeteca, 2004.
- GASPAR, Luis Manuel & FERREIRA, Sara Afonso, “Almada Negreiros”, *Dicionário do Modernismo*, org. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho, 2008.
- NEGREIROS, José de Almada, *Artigos no Diário de Lisboa*, Lisboa, IN-CM, 1988.
- NEGREIROS, José de Almada, *A Invenção do Dia Claro*, Lisboa, Assírio & Alvim, edição fac-similada, 2005.
- NEGREIROS, José de Almada, *Manifestos e Conferências*, edição de Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- NEGREIROS, José de Almada, *Nome de Guerra*, Lisboa, IN-CM, 2.<sup>a</sup> ed., 1992.
- NEGREIROS, Maria José de, *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, Dom Quixote, 3.<sup>a</sup> ed., 1993.
- NEGREIROS, Maria José de, “Almada e o Dinheiro”, *Colóquio/Letras* 149-150, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Julho-Dezembro de 1998.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Cartas a Fernando Pessoa, I e II*, Lisboa, Edições Ática, 1958 e 1979.
- VIEIRA, Joaquim, *Fotobiografias Século XX – Almada Negreiros*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010.
- 
- 1 Almada Negreiros, “O que me interessa é VER”, entrevista a Manuel Varella de 1968, *JL*, 6/4/1993.
- 2 Adelino Gomes, “Zip-Zip – os sete meses que marcaram a televisão em Portugal”, *Público*, 20/10/2002.
- 3 Sara Afonso Ferreira, “A Génese d’A *Invenção do Dia Claro* e o Estabelecimento de *Invention of The Bright Day*”, 2009.
- 4 Citado por José-Augusto França, *Amadeo & Almada*, 1986.
- 5 Depoimento de Sarah Affonso, Maria José de Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, 1993.
- 6 “Diga-nos a Verdade. Almada Negreiros”, E. C., *Diário de Lisboa*, 28/1/1953.
- 7 *Id.*: *ibid.*
- 8 “Arte Modernista. Almada fala-nos de Portugal”, *Diário de Lisboa*, 3/11/1924.
- 9 Luis Manuel Gaspar, “Esboço de Cronologia”, 2004.
- 10 Jorge Segurado, “Almada perante a indiferença e a hostilidade”, *Diário de Notícias*, 30/9/1982.
- 11 Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais*, 1981.
- 12 Segundo depoimento de Luis Manuel Gaspar a Vanessa Rato, “Três caligramas de Almada e a história de um amor falhado”, *Público*, 9/7/2006.
- 13 Depoimento de Urbano Tavares Rodrigues, citado por Maria José de Almada Negreiros, “Almada e o Dinheiro”, *Colóquio/Letras*, 1998.
- 14 Almada Negreiros, *Modernismo* (Lisboa, Novembro de 1926), *Manifestos e Conferências*, 2006.
- 15 Sara Afonso Ferreira situa esta paixão em época anterior à partida de Almada para Madrid (Depoimento, 8/2/2011).

- 16 Programa *Zip-Zip*, Maio de 1969.
- 17 "Como trabalham os artistas plásticos. Fala Almada Negreiros", *Diário de Notícias*, 1/4/1943.
- 18 Luis Manuel Gaspar, "Esboço de Cronologia", 2004.
- 19 "Diga-nos a Verdade. Almada Negreiros", E. C., *Diário de Lisboa*, 28/1/1953.
- 20 Programa *Zip-Zip*, Maio de 1969.
- 21 Almada Negreiros, *A Conferência n.º 1* (Lisboa, Maio de 1920), *Manifestos e Conferências*, 2006.

Texto originalmente publicado no Manual de Leitura de *Exactamente Antunes* (TNSJ, 2011).



---

## **RICARDO PAIS**

*Autoria, guião e encenação*

Nasceu em 1945. Entre 1968 e 1971, frequentou o curso superior de Encenação do Drama Centre London, onde obteve o Director's Course Diploma. Foi professor da Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83); coordenador do projeto Área Urbana – Núcleo de Acção Cultural de Viseu (a partir de 1985); Director do Teatro Nacional D. Maria II (1989-90); e comissário para Coimbra – Capital do Teatro (1992-93). Foi Director do TNSJ entre 1996 e 2009, com um interregno de dois anos. Nessa condição, dirigiu o festival PoNTI – Porto. Natal. Teatro. Internacional. nas edições de 1997, 1999 e 2004, tendo esta última acolhido o XIII Festival da União dos Teatros da Europa. Entre 2008 e 2009, foi membro do Conselho de Administração desta rede teatral fundada por Giorgio Strehler. Do seu percurso fazem parte mais de cinquenta espectáculos teatrais e criações cénicas, nos quais cruzou a literatura, o canto, a electrónica, a dança, o teatro radiofónico, as projecções vídeo, a magia e a *performance art*. Ocupou-se da mais alta literatura em língua portuguesa, trabalhando autores como Fernando Pessoa, Padre António Vieira, Almeida Garrett, António Ferreira e Gil Vicente. Encenou também autores nucleares da

dramaturgia universal, de Maquiavel a Alfred Jarry, de Shakespeare a Wedekind, de Molière a Ionesco. Prefere definir-se como “encenador de música”: citem-se *Raízes Rurais. Paixões Urbanas*, um retrato melódico de Portugal encomendado pela Cité de la Musique, dir. musical Mário Laginha (1998); a ópera *The Turn of the Screw*, de Benjamin Britten (2001); e *Cabelo Branco é Saudade* (2005). *Sombras* foi o seu último espectáculo estreado pelo TNSJ, síntese de diversas práticas, mas também de um trajecto de criação artística iniciado em 1972. Entre os criadores com quem tem trabalhado, contam-se os músicos Mário Laginha, Arrigo Barnabé, Bernardo Sasseti, Sérgio Godinho, Vítor Rua e Egberto Gismonti; os cenógrafos Nuno Carinhas, António Lagarto (ambos também figurinistas), João Mendes Ribeiro, Giorgio Barberio Corsetti, Pedro Tudela, Nuno Lacerda Lopes e Manuel Aires Mateus; os figurinistas Vin Burnham e Bernardo Monteiro; os coreógrafos Paulo Ribeiro, Olga Roriz e Né Barros; o videasta Fabio Iaquone, entre outros.

---

## **MANUEL TUR**

*Guião e encenação*

Nasceu em 1985. Licenciado em Teatro/Interpretação pela Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, estreou-se profissionalmente como actor em 2003. Dos espectáculos

em que participou, refiram-se *Some Voices – Vozes*, de Joe Penhall, enc. Luís Mestre (2003); *That Pretty Pretty, ou a Peça de Violação*, de Sheila Callaghan, encenado por Nuno M Cardoso (Teatro Oficina/O Cão Danado e Companhia, 2009); *Macbeth e Rei Lear*, de W. Shakespeare, encenações de Marcos Barbosa (Teatro Oficina, 2011 e 2013). Tem assinado trabalhos de encenação para A Turma, companhia portuense de que é co-fundador. Refiram-se como exemplo *Tu Acreditas no que Quiseres*, a partir de *Loucos por Amor*, de Sam Shepard (2008); e *O Amor é um Franco-Atirador*, de Lola Arias (A Turma/Teatro Oficina, 2012). Foi assistente de encenação de Ricardo Pais em *Sombras* (TNSJ, 2010) e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (Companhia de Teatro de Almada/TNSJ, 2012), e de Simão Do Vale em *Gertrude*, a partir de *Hamlet*, de Shakespeare (TNSJ/A Turma, 2013). É desde 2012 docente do curso de Teatro do Externato Delfim Ferreira, em Famalicão, onde encenou textos de Dennis Potter, Jacinto Lucas Pires e Pirandello. No Balleateatro Escola Profissional, encenou *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2012).

---

## **PEDRO SOBRADO**

*Dramaturgia*

Nasceu no Porto, em 1976. Licenciado em Ciências da Comunicação pela

Universidade da Beira Interior, fez uma pós-graduação na mesma área na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Leccionou comunicação no Instituto Superior de Línguas e Administração, em Bragança. Foi assessor de imprensa do TNSJ. Trabalha no departamento de Edições, onde assegura a coordenação editorial de manuais de leitura, programas de sala e livros da colecção de textos dramáticos TNSJ/Húmus. Realizou o apoio dramático de *Breve Sumário da História de Deus* (2009) e *Alma* (2010), de Gil Vicente, encenações de Nuno Carinhas no TNSJ. Comissariou também os ciclos de conferências *O que resta de Deus* (2009), *Estados d'Alma* (2012) e *Coisas de que se pode falar* (2013). Com Ricardo Pais, organizou o colóquio "Tu Judeu e Eu Judeu" - *O Mercador de Veneza* e *a Questão Judaica* (2008). Prepara uma dissertação sobre tópicos bíblico-teológicos no *Breve Sumário da História de Deus*, no âmbito do mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

---

## **MANUEL AIRES MATEUS**

### *Dispositivo cénico*

Nasceu em 1963, em Lisboa. Licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL). Colaborou no Atelier de Gonçalo Byrne até

fundar com o seu irmão, em 1988, o Atelier Aires Mateus & Associados. Foi assistente da FAUTL (1991-98) e professor da Universidade Lusíada de Lisboa (1997-2007) e da Universidade Autónoma de Lisboa (1998-2007). Lecciona, desde 2001, na Accademia di Architettura de Mendrisio (Suíça). Em 2002 e 2005, foi professor na Universidade de Harvard (EUA) e, em 2003-04, na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Liubliana (Eslovénia). Tem participado em conferências e seminários, não apenas na Europa, mas também nos EUA, em vários países da América do Sul e no Japão. Os seus projectos de arquitectura têm sido galardoados nacional e internacionalmente com diversos primeiros prémios. Destaque para o Prémio Architécti/Arkial (Lisboa, 2000); o Premis FAD d'Arquitectura i Interiorisme (Barcelona, 2001); o Premio Europeo di Architettura Luigi Cosenza (Nápoles, 2001); o 1.º Prémio da II Bienal Ibero-Americana de Arquitectura (Cidade do México, 2001); o Prémio Valmor (Lisboa, 2002); o Prémio RS04 - Residencia Singular (Madrid, 2004); o Prémio Enor (Vigo, 2006); e o Contractworld Award 2007 (Hamburgo, 2006). O seu trabalho tem sido objecto de exposições em Portugal, Espanha, Itália, Suíça, Alemanha e Eslovénia, mas também na América do Norte, nas Universidades de Harvard, Nova Iorque, Toronto,

Michigan, Ohio, Arizona, Texas e Carolina do Norte.

---

## **BERNARDO MONTEIRO**

### *Figurinos*

É formado em design de moda pelo CITEX. Entre as companhias com quem tem colaborado, destacam-se a ASSÉDIO, para a qual concebeu os figurinos da quase totalidade dos espectáculos produzidos entre 2000 e 2010, o Ensemble - Sociedade de Actores e o Novo Grupo/Teatro Aberto. Assinou os figurinos de múltiplas produções do TNSJ, em particular para encenações de Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também para espectáculos encenados por João Lourenço, Rogério de Carvalho e João Henriques. Destaquem-se *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (Prémio *Guia dos Teatros* para os melhores figurinos, 2008); e *Sombras* (2010), espectáculos de Ricardo Pais. Em 2010, pelos figurinos de *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, produções do TNSJ encenadas por Nuno Carinhas em 2009, foi distinguido com uma Menção Especial da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Mencionem-se alguns dos espectáculos mais recentes em que colaborou: *Pelo prazer de a voltar a ver*, de Michel Tremblay, enc. Marta Dias (Novo Grupo/Teatro Aberto, 2012); *O Doente Imaginário*,

de Molière, enc. Rogério de Carvalho (Ensemble/TNSJ, 2012), e *Gertrude*, a partir de Shakespeare, enc. Simão Do Vale, espectáculo para o qual concebeu também a cenografia (TNSJ/A Turma, 2013).

---

## **RUI SILVA**

*Música, percussão*

Músico e artesão de adufes, nasceu em Coimbra, em 1984. Estudou Percussão na Escola Profissional de Música de Espinho e na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo. Em 2012, concluiu, com nota máxima, o Mestrado em Interpretação de Música Antiga – Percussão Histórica na Escola Superior de Música de Catalunya (Barcelona), onde foi aluno de Pedro Estevan. Na sequência da sua tese de mestrado, deu início ao projecto de investigação AL-DUFF, que, partindo da tradição oral do toque do adufe, propõe uma abordagem inovadora sobre a sua organologia, técnicas de execução, performance e aprendizagem. É percussionista das Sete Lágrimas, *consort* de música antiga e contemporânea, com o qual tem participado nos mais importantes festivais europeus de música antiga (Stockholm Early Music Festival, Festival de Sablé-sur-Sarthe, Gent Festival van Vlaanderen, Fora do Lugar – Ildanha-a-Nova, entre outros). Com as Sete Lágrimas gravou *Terra* (2011), *Península* (2012)

e *Codax* (a ser lançado em breve). É co-director artístico do Touli Ensemble, projecto que cruza música tradicional portuguesa, música antiga e música mediterrânica. É músico e fundador do projecto Hadji Silva Murittu Boyd, que reúne músicos e instrumentos tradicionais da Argélia, Irlanda, Itália e Portugal. É professor de percussão no Fórum Cultural de Gulpilhares. No TNSJ, participou em *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer, dir. musical Rui Massena e dir. cénica João Henriques (2006), e *Caixa da Música*, música de Arrigo Barnabé, dir. musical Miquel Bernat e dir. cénica Ricardo Pais (2008).

---

## **NUNO MEIRA**

*Desenho de luz*

Nasceu em 1967. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com particular destaque para Ricardo Pais, Paulo Ribeiro, João Cardoso, Nuno Carinhas, Diogo Infante, Ana Luísa Guimarães, Beatriz Batarda, João Pedro Vaz, Marco Martins, Tiago Guedes, Nuno M Cardoso, Gonçalo Amorim, Manuel Sardinha e António Lago. Foi co-fundador do Teatro Só e integrou a equipa de Luz do TNSJ. É colaborador regular da Companhia Paulo Ribeiro, da ASSÉDIO e do Arena Ensemble, assegurando o desenho de luz de quase todas as suas produções.

Destaque-se alguns dos trabalhos realizados recentemente: *Três num Baloiço*, de Luigi Lunari, enc. João Cardoso (ACE Teatro do Bolhão/ASSÉDIO, 2013); *Two Maybe More*, criação de Marco Martins (Arena Ensemble/Teatro Maria Matos/Fundação Calouste Gulbenkian, 2013); e *Como Queiram*, de William Shakespeare, enc. Beatriz Batarda (Arena Ensemble/São Luiz Teatro Municipal/CCVF/TNSJ, 2014). Colabora desde 2003 com o TNSJ, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se *D. João*, de Molière (2006), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais, e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), e *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013), encenações de Nuno Carinhas. Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

---

## **JOEL AZEVEDO**

*Desenho de som*

Nasceu em 1977. Licenciado em Audio Technology and Music Industry Studies pela Kingston University of London e Mestre em Comunicação Audiovisual, especialização em Produção e Realização Audiovisual, pela Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo. Certificado pela AVID em Pro Tools, exerce actividade de formador na área do Som. Participou em projectos de som com os engenheiros de

som Alex Harris (Gateway Sound Education/BBC) e Steve Parr (HearNoEvil), e com a realizadora Sophie Meyer (Reuters Television/TF1). Entre 2001 e 2003, colaborou com os estúdios Somnorte. Destaque-se a participação no filme de animação *A Zanga da Lua*, de Fernando Galrito. Entre 2005 e 2007, realizou a sonoplastia de instalações das artistas plásticas Martinha Maia e Carla Cruz. Como Diretor de Som, participou nas curtas-metragens *Silêncio* (2012) e *Inversos* (2013). Foi o responsável pela gravação e mistura de *Estudos Incomunicantes*, obra do compositor Álvaro Salazar (2014). Iniciou uma colaboração regular com o TNSJ em 2004. Desde 2007, integra o departamento de Som, onde exerce funções de gravação e pós-produção áudio, montagem dos sistemas de amplificação e operação de som de espectáculos. No TNSJ, assinou o desenho de som do espectáculo *Drumming na Praça*, dir. musical Miquel Bernat (2008); do concerto de Rabih Abou-Khalil Group com os fadistas Ricardo Ribeiro e Tânia Oleiro (2007); de *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), e de *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhas. Assegurou ainda o desenho de som de *A Morte do Palhaço*, de Raul Brandão, enc. João Brites (O Bando/TNSJ, 2011), e *Madalena*, a partir de Almeida Garrett, enc. Jorge Pinto (Ensemble, 2013).

---

## JOÃO HENRIQUES

*Preparação vocal e elocução*

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. Tem o curso superior de Canto da Escola Superior de Música de Lisboa, a pós-graduação em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres) e o mestrado em Ensino da Música – especialidade em Ensino do Canto, pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

É doutorando em Artes Musicais – Dramaturgia Musical e Encenação na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É professor de Voz na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo. Trabalha regularmente no TNSJ desde 2003, assegurando a preparação vocal e elocução de múltiplas produções e dirigindo oficinas de técnica vocal. Assistente de encenação em vários espectáculos de Ricardo Pais e seu colaborador regular, dirigiu, com o encenador, *Sondai-me! Sondheim* (2004). Ainda no TNSJ, assinou a direcção cénica de *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006), e dirigiu o concerto *Outlet* (2007). Tem também assinado, desde 2003, vários trabalhos de encenação para a Casa da Música. Destaque-se *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes a partir do conto

de Sophia de Mello Breyner Andresen, direcção musical de Christoph König (2007). Mais recentemente, encenou *Cidade Domingo*, de Jacinto Lucas Pires (Teatro Oficina, 2012), e *Diálogos do Medo*, uma versão dramaturgica que também traduziu para português, a partir da ópera *Dialogues des Carmelites*, de Francis Poulenc, na ESMAE (2013).

---

## PEDRO ALMENDRA

*Interpretação*

Nasceu em Braga, em 1976. Licenciado em Teatro pela ESMAE, é actor profissional desde 1998. Participou em espectáculos de criadores como Afonso Fonseca, João Paulo Costa, Marcos Barbosa, Emília Silvestre, Lautaro Vilo, Ana Luena, entre outros. Destaque-se os mais recentes: *Comida*, de Valter Hugo Mãe, enc. Ana Luena (Teatro Bruto, 2013), e *Rei Lear*, de Shakespeare, enc. Marcos Barbosa (Teatro Oficina, 2013). Iniciou em 2003 a sua colaboração com o TNSJ, onde trabalhou regularmente com Ricardo Pais e Nuno Carinhas, integrando também o elenco de espectáculos encenados por João Henriques, António Durães, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Destaque-se a participação em *D. João*, de Molière (2006), *Turismo Infinito* (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), e *Sombras* (2010), espectáculos de Ricardo Pais; *Platónov*, de Tchékhev, enc. Nuno Cardoso

(2008); *O Café*, de Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *Tambores na Noite*, de Brecht, e *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhas. Em cinema, participou na curta-metragem *Acordar*, realizada por Tiago Guedes e Frederico Serra (2001), no filme *A Bela e o Paparazzo*, de António-Pedro Vasconcelos (2009), e numa nova curta-metragem de Jorge Quintela (2014). Tem dirigido seminários e *workshops* de interpretação, voz e expressão dramática. Actualmente, é docente de Voz e Interpretação nos cursos profissionais de Teatro do Externato Delfim Ferreira e do Balletatro Escola Profissional. É sócio da Bastidor Público, estrutura de investigação, formação e criação artística, e co-fundador da associação cultural Mundo Razoável.

---

### **BRUCE ALMIGHTY**

#### *Interpretação*

Nasceu em 1991, na Sibéria (Rússia). Desde o final de 2010, integra os Momentum Crew, ano em que veio para Portugal. É formador de *b-boying* no Momentum Dance Studio. Participou nos espectáculos *Michael Jackson Tribute Dance*, de Sergey Denisov (Casinos Solverde, 2010), *Momentos Urbanos* (2012) e *PortVcale* (2013-14), espectáculos de Max Oliveira nos Casinos Solverde. Entre os prémios conquistados em competições internacionais de *b-boying*, destaquem-se os primeiros

lugares no The Notorious IBE 3vs3 Generation World Battle (Holanda, 2011, 2012 e 2013), no Hip Hop Connection World Championship (Itália, 2012), no Raw Circle 2vs2 (Bélgica, 2012 e 2013) e no Rock in Rio Lisboa - Street Dance (2012); e os segundos lugares no Rock in Rio World Finals (Brasil, 2013) e no Unbreakable 1vs1 (Bélgica, 2013).

---

### **DEEAGO OLIVEIRA**

#### *Interpretação*

Nasceu em 1992, no Porto. É bailarino profissional desde 2007. Integra os Momentum Crew, com os quais se sagrou tricampeão mundial em 2013, no The Notorious IBE 3vs3 Generation World Battle. Venceu também outras importantes competições internacionais de *b-boying*, das quais se destacam: Doble K.O, competição 1vs1 (Badajoz, 2011); Unbreakable 7vs1 (Bélgica, 2010); e Who's The One?, competição 1vs1 (Lisboa, 2010). Enquanto elemento dos Momentum Crew, foi distinguido pelos Portugal Dance Awards, em 2009, na categoria de Melhor Grupo Hip Hop. Participa nos espectáculos *PortVcale I e II*, de Max Oliveira (Casinos Solverde, 2012-14).

---

### **LAGAET ALIN**

#### *Interpretação*

Chama-se Gaëtan Ali e nasceu em 1988, na ilha da Martinica. Vive desde

2006 em Portugal, país que representa em competições internacionais de *b-boying*. Membro dos Momentum Crew, é desde 2012 considerado um dos 16 melhores *b-boys* do mundo. Integrou a companhia internacional de dança Blaze the Show, tendo actuado em múltiplas salas de espectáculo internacionais, entre elas a Sydney Opera House (Austrália). Venceu várias competições internacionais de *b-boying*, das quais se destacam o Raw Circles (Antuérpia, 2012 e 2013), o Hip Hop Connection (Puglia, 2012) e o Red Bull BC One (Barcelona, 2011). Participou nos espectáculos *Michael Jackson Tribute Dance*, de Sergey Denisov (Casinos Solverde, 2010); *Momentos Urbanos* e *PortVcale*, de Max Oliveira (Casinos Solverde, 2012-14). Em 2011, foi finalista do concurso de televisão *Portugal Tem Talento*, da SIC, e da competição Rock in Rio World Finals (Brasil, 2013).

---

### **MAX OLIVEIRA**

#### *Interpretação*

Nasceu no Porto, em 1979. Líder dos Momentum Crew, grupo de *b-boys* que fundou em 2003, é também director artístico da Eurobattle, evento internacional de dança *hip hop*, e proprietário da Momentum Dance Studio. É membro do júri das competições de dança urbana mais importantes do mundo e formador em várias instituições. Destaque-se a

experiência como professor da disciplina de Técnica e Interpretação na Escola Superior de Dança, no ano lectivo 2013-14. Assina a direcção e coreografia do espectáculo *PortVcale*, estreado em 2013 (Casinos Solverde). Finalista do concurso da SIC *Portugal Tem Talento*, em 2011, participou, no ano seguinte, no programa *Toca a Mexer*, também da SIC. Venceu o Portugal Dance Awards, em 2009, nas categorias de Melhor Grupo Hip Hop e Melhor Coreógrafo Hip Hop. Entre os inúmeros prémios conquistados no âmbito do *b-boying*, destaquem-se os primeiros lugares alcançados no The Notorious IBE 3vs3 Generation World Battle (Holanda, 2011, 2012 e 2013), no Hip Hop Connection World Championship (Itália, 2012), no Rock in Rio Lisboa - Street Dance (2012), no International Battle Pessac Arena (França, 2008), no Best Show World Ultimate Battle Cergy (França, 2008), no Battle Internacional Quimper 3vs3 (França, 2007) e na MTV Shakedown Portugal (2003); e os segundos lugares no Rock in Rio World Finals (Brasil, 2013) e no HipHop Round 4 (Luxemburgo, 2007).

---

## **MIX IVANOU**

### *Interpretação*

Nasceu em 1986, na Bielorrússia. Veio para Portugal em 2002, tendo-se naturalizado português. É membro dos

Momentum Crew, grupo de dança urbana que fundou com Max Oliveira, em 2003. Da sua experiência como bailarino destaca-se a participação em *Michael Jackson Tribute Dance*, espectáculo de Sergey Denisov (Casinos Solverde, 2010); *A Strange Land*, coreografia de Victor Hugo Pontes (Nome Próprio, Ao Cabo Teatro, Guimarães 2012); e *PortVcale*, espectáculo de Max Oliveira (Casinos Solverde, 2013-14). Em 2011, foi finalista do concurso de televisão *Portugal Tem Talento*, da SIC. Participou em inúmeras competições internacionais de *b-boying*, tendo vencido várias delas. Destaquem-se os primeiros lugares alcançados no The Notorious IBE 3vs3 Generation World Battle (Holanda, 2011, 2012 e 2013), no Hip Hop Connection World Championship (Itália, 2012), no Rock in Rio Lisboa - Street Dance (2012), no International Battle Pessac Arena (França, 2008), no Best Show World Ultimate Battle Cergy (França, 2008), no Battle Internacional Quimper 3vs3 (França, 2007) e na MTV Shakedown Portugal (2003); os segundos lugares no Rock in Rio World Finals (Brasil, 2013) e no HipHop Round 4 (Luxemburgo, 2007); e os terceiros lugares na Chelles Battle Pro Crew vs Crew (França, 2013), na Floor Wars - International Breakdance Battle 3vs3 (Dinamarca, 2009) e na Evolution Barcelona (Espanha, 2006).

---

## **PEDRO FRANÇA**

### *Interpretação*

Nasceu no Porto, em 1988. Formou-se em dança contemporânea no Balletteatro Escola Profissional. Integra os Momentum Crew desde 2003. Durante vários anos, leccionou *power moves* no Momentum Dance Studio. Participou em inúmeras competições internacionais de *b-boying*, tendo vencido várias delas. Destaquem-se os primeiros lugares alcançados nas seguintes: The Notorious IBE 3vs3 Generation World Battle (Holanda, 2011, 2012 e 2013), Best of the Best (França, 2013), Octagon (Suíça, 2009), R-16 Korea (Coreia do Sul, 2009) e Evolution Barcelona (Espanha, 2006). Trabalhou com a coreógrafa Isabel Barros em *Alice do Outro Lado do Espelho* (Balletteatro, 2008). Participou nos espectáculos *Momentos Urbanos* (2012) e *PortVcale* (2013-14), espectáculos de Max Oliveira nos Casinos Solverde. Em televisão, participou no programa *Toca a Mexer* (SIC, 2012). Em 2009, enquanto elemento dos Momentum Crew, venceu o Portugal Dance Awards, na categoria de Melhor Grupo Hip Hop.

e o circo outra vez  
direito com três  
degraus de caras  
iguais em círculos  
de expressão  
dividida até ao  
entusiasmo dos de  
pé descalço sentados  
pequenos à frente  
de olhos espantados  
a querer mais assim  
com o rasgão era  
melhor



coordenação de produção

**Maria João Teixeira**

assistência de produção

**Maria do Céu Soares**

**Mónica Rocha**

direcção técnica

**Carlos Miguel Chaves**

direcção de palco

**Rui Simão**

direcção de cena

**Pedro Guimarães**

**Pedro Manana**

cenografia

**Teresa Grácio** (coordenação)

guarda-roupa e adereços

**Elisabete Leão** (coordenação)

**Teresa Batista** (assistência)

**Isabel Pereira**

**Nazaré Fernandes**

**Virgínia Pereira** (costureiras)

**Dora Pereira**

**Guilherme Monteiro** (aderecistas)

luz

**Filipe Pinheiro** (coordenação)

**José Rodrigues**

**Nuno Gonçalves**

maquinária

**Filipe Silva** (coordenação)

**Lídio Pontes**

**Jorge Silva**

**Paulo Sérgio**

som

**Joel Azevedo**

**António Bica**

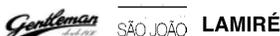
video

**Fernando Costa**

maquilhagem

**Marla Santos**

APOIOS



PARCEIRO MEDIA



APOIOS À DIVULGAÇÃO



AGRADECIMENTO ESPECIAL

Vitor Silva Tavares

AGRADECIMENTOS

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos - Rui Macedo

EDIÇÃO

**Departamento de Edições do TNSJ**

coordenação **Pedro Sobrado**

modelo gráfico **Joana Monteiro**

capa e paginação **João Guedes**

fotografia **João Tuna,**

**Vitoriano Braga** (p. 68)

impressão **Multitema**

Não é permitido filmar, gravar

ou fotografar durante o espectáculo.

O uso de telemóveis e relógios com sinal

sonoro é incómodo, tanto para os actores

como para os espectadores.

**Teatro Nacional São João**

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

**Teatro Carlos Alberto**

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

**Mosteiro de São Bento da Vitória**

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

[www.tnsj.pt](http://www.tnsj.pt)

[geral@tnsj.pt](mailto:geral@tnsj.pt)

**TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO,  
E.P.E.**

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

**Francisca Carneiro Fernandes**  
*(Presidente)*, **Salvador Santos**,  
**José Matos Silva** *Assessora da*  
*Administração* Sandra Martins  
*Assistente da Administração*  
Paula Almeida *Motoristas*  
António Ferreira, Carlos Sousa  
*Economato* Ana Dias

DIRECÇÃO ARTÍSTICA

**Nuno Carinhas**  
*Assessor* Nuno M Cardoso  
*Assistente* Paula Almeida

PELOURO DA PRODUÇÃO

**Salvador Santos**  
*Coordenação de Produção*  
**Maria João Teixeira**  
*Assistentes* Eunice Basto, Maria  
do Céu Soares, Mónica Rocha

DIRECÇÃO TÉCNICA

**Carlos Miguel Chaves**  
*Assistente* Liliana Oliveira  
*Departamento de Cenografia*  
**Teresa Grácio** *Departamento*  
*de Guarda-roupa e Adereços*  
**Elisabete Leão** *Assistente*  
Teresa Batista *Guarda-roupa*  
Isabel Pereira, Nazaré  
Fernandes, Virgínia Pereira  
*Adereços* Guilherme Monteiro,  
Dora Pereira, Nuno Ferreira  
*Manutenção* **Joaquim Ribeiro**,  
Júlio Cunha, Abílio Barbosa,  
Carlos Coelho, Manuel Vieira,  
Paulo Rodrigues, Nuno Ferreira  
*Técnicas de Limpeza* Beliza  
Batista, Bernardina Costa,  
Delfina Cerqueira

DIRECÇÃO DE PALCO

**Rui Simão** *Adjunto do Director*  
*de Palco* Emanuel Pina  
*Assistente* Diná Gonçalves  
*Departamento de Cena*  
**Pedro Guimarães**, Cátia  
Esteves *Departamento de Som*  
**Francisco Leal**, António Bica,  
Joel Azevedo, João Oliveira  
*Departamento de Luz* **Filipe**  
**Pinheiro**, Abílio Vinhas,  
Adão Gonçalves, José  
Rodrigues, Nuno Gonçalves  
*Departamento de Maquinaria*  
**Filipe Silva**, António Quaresma,  
Adélio Pêra, Carlos Barbosa,  
Joaquim Marques, Joel Santos,  
Jorge Silva, Lídio Pontes,  
Paulo Ferreira *Departamento*  
*de Vídeo* Fernando Costa

PELOURO DA COMUNICAÇÃO

E RELAÇÕES EXTERNAS

**José Matos Silva**  
*Assistente de Comunicação*  
*e Relações Externas* Carla  
Simão *Assistente de Relações*  
*Internacionais* Joana  
Guimarães *Edições* **João**  
**Luís Pereira**, **Pedro Sobrado**,  
Cristina Carvalho *Imprensa*  
**Ana Almeida** *Promoção*  
Patrícia Carneiro Oliveira  
*Centro de Documentação*  
**Paula Braga** *Design Gráfico*  
**Joana Monteiro**, João Guedes  
*Fotografia e Realização Vídeo*  
**João Tuna** *Relações Públicas*  
*e Projectos Educativos* **Luísa**  
**Corte-Real** *Assistente*  
Rosalina Babo *Frente de Casa*  
**Fernando Camecelha**

*Coordenação de Assistência*  
*de Sala* Jorge Rebelo (TNSJ),  
Patrícia Oliveira (TeCA)  
*Coordenação de Bilheteira*  
Sónia Silva (TNSJ), Patrícia  
Oliveira (TeCA) *Bilheteiras*  
Manuela Albuquerque,  
Sérgio Silva, Telmo Martins  
*Merchandising e Cedência*  
*de Espaços* Luísa Archer  
Bar Júlia Batista

PELOURO DO PLANEAMENTO  
E CONTROLO DE GESTÃO

**Francisca Carneiro Fernandes**  
*Assistente* Paula Almeida

DIRECÇÃO DE SISTEMAS  
DE INFORMAÇÃO

**Vítor Oliveira**  
*Assistente* Susana de Brito  
*Informática* Paulo Veiga

DIRECÇÃO DE CONTABILIDADE  
E CONTROLO DE GESTÃO

**Domingos Costa**, Ana Roxo,  
Carlos Magalhães, Fernando  
Neves, Goretti Sampaio,  
Helena Carvalho



pra fora do circo  
malandros e reprovações  
enérgicas do público  
pedras a cair no tapete  
em arcos de escuridão  
cada vez mais claros  
e mais claros de  
acetilene sobre o tapete  
verde pedras brancas  
de cornetim a subir  
tra-la-la e pedradas  
nas latas de acetilene  
de gente a ir-se embora  
prà escuridão



