



RESEARCH ARTICLE

O par Pierrot/Arlequim em Almada Negreiros

João Pedro Carvalho

Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição
<https://orcid.org/0000-0001-5032-3551>

ABSTRACT

This study examines the manifestations of two figures from the *commedia dell'arte*, Pierrot and Harlequin, in the oeuvre of Almada Negreiros. Owing to the diversity of their manifestations, these figures form a particularly useful *corpus* for studying interart relations in the creations of the Portuguese artist. The manifestations of Pierrot and Harlequin across different artistic genres are therefore compared in order to distinguish them according to the specificities of each art form. This article is structured into chapters that focus primarily on each of these genres, seeking to describe a fragmentation of the artist's oeuvre in accordance with the intra-artistic singularities in the interpretation of the Pierrot/Harlequin theme. The results call into question the conceptualization of the disappearance of interart boundaries in Almada's work — as exemplified by the use of the term "Total Art" in Almadian studies.

ARTICLE HISTORY

Received 23/10/2025
Accepted 20/12/2025

KEYWORDS

Almada Negreiros; Pierrot; Harlequin; Total Art; Interart boundaries.

Introdução

Várias figuras almadianas cruzam géneros artísticos: Prometeu, Fausto, Europa, Eros/Psique, entre outras. Estas poderiam ser analisadas pela sua diversidade, comparando-se as suas concretizações em diferentes meios artísticos. Todavia, este artigo foca o par Pierrot/Arlequim, um tema sobremodo diversificado interartisticamente, como indica Celina Silva:

Atravessando toda a obra de Almada encontram-se as personagens de *commedia dell'arte* Pierrot, Arlequim e Columbina. Recorde-se que, sendo artista de ofício múltiplo e um homem atento ao novo e à novidade, Negreiros não pretendia

* **CONTACT** João Pedro Carvalho Email: joaoprcarv@gmail.com

© 2026 The Author(s). Published by *Commentarium: Journal of Humanities Studies*. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way. The terms on which this article has been published allow the posting of the Accepted Manuscript in a repository by the author(s) or with their consent.

durante a sua longa atuação cingir-se a uma única arte, como a pintura ou a literatura, mas antes a um trabalho artístico uno, contribuindo para a desestabilização das fronteiras artísticas.¹

O tema Pierrot/Arlequim (e Columbina, embora esta seja amiúde reduzida a mera figura do desejo das duas personagens masculinas) torna-se um exemplo privilegiado para estudar a possibilidade de um “artista total”. O termo wagneriano é usado por alguns críticos almadianos (Rui-Mário Gonçalves, David Mourão-Ferreira, Sara Afonso Ferreira²) como epíteto para Almada, podendo sugerir uma leitura (wagneriana) que dispensasse a concetualização de “fronteiras artísticas”, excedendo a sua mera “desestabilização”. Porém, esta formulação exigiria que o par Pierrot/Arlequim (como tema sobremodo interartístico) a concretizasse ostensivamente — os restantes temas almadianos não possibilitariam tanto a totalização da obra, não ultrapassando tantas fronteiras interartísticas. Assim, o artigo divide-se conforme diversas concretizações almadianas do par, comparando-as para descrever a especificidade do respetivo meio e reassegurar a importância das fronteiras interartísticas na análise da obra de Almada Negreiros.

1. Pierrots e Arlequins contemporâneos

A predileção almadiana por Pierrot e Arlequim é contextualizável por um movimento artístico tentando destruir quaisquer fronteiras académicas, o Futurismo, como explora Marta Barbaro:

94

I futuristi preferiranno, infatti, parlare di buffoni e pagliacci nei propri scritti, abbandonando le atmosfere lunari e l'enigmatico misticismo com cui l'Ottocento francese aveva inaugurato il “clownismo” letterario. Marinetti, che era un appassionato frequentatore dei circhi e dei *café-concerts* parigini, concepisce il clown [come] [...] la negazione del pallido e triste Pierrot, e all'oposto sono caratterizzati dal dinamismo esuberante e da una fisicità vorace e animalesca.³

Como aprofundado adiante, a dialética almadiana Pierrot/Arlequim (amiúde usando Columbina como elemento de ligação entre o par) excede a mera superioridade de Arlequim, embora este insista na exigência futurista de “ação”⁴, contrapondo o “pálido e triste Pierrot”, exemplo acautelatório dos melancólicos modelos românticos no século XIX. A personagem é

¹ Silva (2019, p. 37).

² Gonçalves (2005, p. 5); Mourão-Ferreira (1978, p. 7); Ferreira (2014, p. 20).

³ Barbaro (2018, p. 257).

⁴ “Espressione di un rapporto com il mondo e le cose votato all'istintività e all'irrazionalità, il clown futurista si oppone al concetto stesso di tradizione culturale; esso rappresenta la pura immersione nella vita e nell'azione.” (Barbaro, 2018, p. 258).

reinterpretada atualizando-a ao século XX, expondo a inadequação das respostas prévias. O “exuberante” humor físico (pantomímico) do “clownismo literário” relativiza as instituições artísticas estabelecidas do século anterior, desconstruindo “a atmosfera lunar e o misticismo enigmático” através da justaposição dessacralizante dos “bufões e palhaços”.

Os *Ballets Russes* de Diaghilev, outro paradigma artístico do século XX para Almada, também exploram o tema de Pierrot/Arlequim, marcando mais artistas contemporâneos:

That “foreign” branch of *commedia* tradition had been explored in one of the most acclaimed works of the Ballets Russes’ first season; namely *Carnaval*, a “ballet-pantomine”. [...] With Nijinsky as Harlequin, Karsavina as Colombine and Adolph Bolm as Pierrot, this *commedia* ballet was set in the era of high European Romanticism.⁵

O possível estímulo de *Carnaval* sobre Almada⁶ indicia-se na passagem da Companhia por Lisboa⁷ e na exaltação hiperbólica de Diaghilev no manifesto almadiano “Os Bailados Russos em Lisboa” (1917). O próprio diálogo com o “Romantismo” e o pantomímico bailado sugerem reinterpretações almadianas de Pierrot/Arlequim — estudadas adiante — que se podem ligar ainda ao século XIX por um dos “Frisos” (1915) de Almada, intitulado “Ciúmes”, que termina em aparente sugestão ao Simbolismo: “Havia na relva uma máscara branca de dor, e a lua tinha nos olhos claros um olhar triste que dizia: Morreu Colombina!”⁸

95

Mais especulativa é a marca de Picasso, sendo difícil garantir uma causalidade, mesmo na contextualização de José-Augusto França: “Picasso desenhara e pintara então outros Arlequins e Pierrots: o tema ressurgia, mais melancolicamente agora, nos anos 20 ou à beira deles, após a guerra. Dentro dessa atmosfera, Almada definia um gosto diferente, de raiz mais literária”⁹. Sendo o espanhol outro exemplo almadiano de artista¹⁰, a sua produção no tema marca pelo menos uma necessidade contemporânea de reinterpretá-lo.

⁵ Davis (2010, p. 85).

⁶ “Almada, ao longo da vida, desenhou muitas vezes as figuras de Arlequim e Columbina, possível lembrança do bailado *Carnaval* de Schumann-Fokine-Bakst.” (Gonçalves, 2005, p. 9).

⁷ “Também nessa noite se dança *Le Carnaval* (1910), com música de Schumann, coreografia de Fokine, figurinos de Bakst, interpretação amável dos eternos amores de Colombina, Arlequim e o melancólico Pierrot, numa girândola de personagens da *commedia dell’arte*, que constituiu o maior sucesso da Companhia em Lisboa, conquistando grandes aplausos para Lopokova; é também o ballet cujo tema mais influencia Almada.” (Agostinho, 2004, p. 20).

⁸ Negreiros (2006, p. 14).

⁹ França (2019, p. 173).

¹⁰ Na conferência “Arte e Artistas” (1933), afirma Almada: “A obra de Picasso tem aquela presença viva e incontestável que apenas se encontra nas estátuas pagãs da Antiga Grécia. É positivamente a obra dum indivíduo superior.” (Negreiros, 2006, p. 210).

Contextualizam-se os Pierrots e Arlequins dum futurismo mais ortodoxo nos anos 10¹¹, os do pós-guerra nos “anos 20”, e sobretudo os posteriores: já dialogando também com uma tradição modernista.

As diferenças entre três indivíduos (Filippo Tommaso Marinetti, Sergei Diaghilev e Pablo Picasso), de três nacionalidades (italiana, russa e espanhola), com três diferentes conjuntos de vocações, emblemam a abrangência modernista de Pierrot/Arlequim, descrita por Filomena Serra:

No caso de Almada, a tradição pós-simbolista da *Commedia dell'arte* será reelaborada nos anos 20, quando funde numa intersecção simultânea, linguagens e códigos plásticos e dramatúrgicos, filosoficamente éticos e estéticos. Mas podemos lembrar o tema no próprio repertório e aspectos teatrais e pantomímicos dos *Ballets Russes*, como na cortina pintada por Picasso para *Parade*, que continha várias insígnias da *commedia dell'arte* como o Arlequim e a sua máscara, e nas muitas pinturas do mesmo artista. Ou o imaginário musical de Stravinsky em *Petrouschka*; e mesmo Arnold Schönberg que adaptou à música o *Pierrot Lunaire* do escritor belga Albert Giraud. Pierrot é a personificação da humanidade e do artista transposto para o mundo do teatro. Por volta dos anos 30, Pierrot representava o artista, todos os artistas, na sua humanidade. Ele era o herói da sensibilidade, ao contrário da loucura performativa de Arlequim, que pode ser violento nos seus movimentos, insolente, sarcástico, apalhado e até obsceno.¹²

Como será analisado neste artigo, Almada não escolhe o “Arlequim” ou “Pierrot”, mas tenta reequilibrar as duas personagens, valorizando a “sensibilidade” de “Pierrot” e a violência “performativa” de “Arlequim”. Até pela sua longevidade, Almada pode dialogar com o Romantismo (por exemplo, focando Goethe na conferência “Direcção Única” (1932)) e a tradição simbolista, e com a passagem das décadas ir perspetivando nas experiências vanguardistas uma nova tradição, que também precisa de ser reatualizada — como todos os anteriores movimentos artísticos.

¹¹ “La figura di Pierrot suggerisce ad Almada um discorso sui canoni dell’arte e diventa icona della *querelle* fra antichi e moderni, nella quale lo scrittore si lancerà con baldanzosa militanza con i noti manifesti futuristi.” (Barbaro, 2018, p. 266).

¹² Serra (2011, pp. 469-470).

2. A conferência almadiana não realizada

Na obra almadiana, o maior foco no tema Pierrot/Arlequim é planeado para uma conferência: em 1924 o *Diário de Lisboa* anuncia *Pierrot e Arlequim*¹³, que nunca se realiza. Ainda em 1924 é transvertida em livro¹⁴, e a conferência estende o título para *Pierrot e Arlequim, Personagens de Teatro*, grifando a sua metateatralidade. A própria *performance* frustrada de 1924¹⁵ indicia um desejo de teatralizar a dialética Pierrot/Arlequim, acaso restringida à escrita:

Pierrot é a contemplação do próprio Desejo o qual se desenvolve, se purifica e torna-se Perfeição. É o ideal tornado Perfeição no próprio Desejo.

Arlequim é a passagem autêntica do corpo por esta vida: a necessidade de satisfação para não contrariar as faculdades que devem ser livres e estimadas para que saibam escolher o melhor. [...] Pierrot é a aparição e Arlequim os sentidos. Pierrot é o êxtase e Arlequim a aventura. Pierrot é a inspiração e Arlequim a experiência. Pierrot é o culto interno e Arlequim o culto externo.¹⁶

A bipolaridade descritiva culmina na antítese mais evidente da contraposição anafórica: a dicotomia “interno”/“externo”. A própria estrutura da conferência é bipolar: este excerto dos “Comentários” é antecedido por uma peça de teatro, antecédida pelo ensaio “Teatro” — arquitetando-se uma dupla tensão (antes e depois da peça) entre teoria e prática, “Desejo” e “corpo”, metateatral “culto interno” e performativo “culto externo”. Um “auto-retrato”¹⁷ inicial apresenta a diversidade interartística da conferência e prepara essa tensão, logo entre “o culto interno” da autorrepresentação e “o culto externo” da clareza no desenho. Os “Comentários” reencenam a diferença entre as duas personagens, *a posteriori* conciliando os dois extremos em cada indivíduo: “Pierrot e Arlequim são dois personagens e não duas pessoas. Pelo contrário, cada um tem em si um Pierrot e um Arlequim.”¹⁸ A conferência almadiana¹⁹ manifesta esta dualidade individual na diferença entre dois géneros²⁰: o Ensaio

¹³ Ferreira et al. (2006a, p. 365).

¹⁴ Ferreira et al. (2006a, p. 366).

¹⁵ “*Pierrot e Arlequim, Personagens de Teatro* tem tido lugar indisputado como texto de teatro. Mas o facto de se tratar de conferências [a referida e *A Invenção do Dia Claro*], de serem apresentadas como tal de forma explícita, tem de ter efeitos críticos. A leitura delas muda com o acerto de perspectiva. Poderia mesmo dizer-se que toda a leitura que não as entenda como textos destinados a um específico momento performativo não pode lê-los bem. O caso mais claro é mesmo o de *Pierrot e Arlequim, Personagens de Teatro*, cujo conjunto apenas faz sentido se for considerado como peça para um actor.” (Ferreira et al., 2006b, p. 382).

¹⁶ Negreiros (2006, p. 116).

¹⁷ Negreiros (2006, p. 97).

¹⁸ Negreiros (2006, p. 125).

¹⁹ “Notável desde logo, em 1921, *A Invenção do Dia Claro*, também invenção de um género singular, que continua em 1924 com *Pierrot e Arlequim, Personagens de Teatro*. Estas duas grandes conferências inaugurais constituem uma colagem lírica, teórica, dramática e ficcional.” (Ferreira et al, 2006b, p. 382)

(reflexivo, buscando a “Perfeição” do abstrato) e o Teatro (dramático: “a aventura”). A aparente primazia teatral — na metateatralidade e na almejada *performance* da conferência — dramatiza a comunicação entre os polos, cuja simulada hierarquia se define *teatralmente*, como tensão dramática.

Os “Comentários” explicitam a tentativa de potenciar a tensão em cada indivíduo: “A razão desta conferência é cada um em particular. E o motivo porque foi escolhido este assunto é por haver incomparavelmente mais Pierrots e Arlequins do que pessoas, quando precisamente do que há cada vez mais falta é de gente.”²¹ Tentando que “cada um” respeite cada polo, e se torne “gente”, completa, dialética, a didática conferência exemplificaria uma radical da harmonização *para* o espetador se unificar, atualizando-se ao novo século, às suas exigências: “O Homem do Século XX tem um perfil determinado: não é místico nem pagão.”²² O indivíduo moderno não seria Pierrot (“místico”) nem Arlequim (“pagão”), antes cada espetador seria “determinado” pela imagem exemplar do artista, figura conciliando Pierrot e Arlequim numa criação: a obra. A sua exemplaridade ostentar-se-ia na respetiva diversidade, descrita por Marta Barbaro:

In un’opera dal titolo *Pierrot e Arlequim. Personagens de teatro*, scritta nel 1924 — in una stagione che guardava già al ritorno all’ordine dopo i fuochi d’artificio delle avanguardie — l’autore mette a nudo le figure del proprio immaginario. [...] In questo testo di difficile definizione — una *pièce* teatrale?, una conferenza?, un saggio?, una riflessione di poetica letteraria? — Pierrot e Arlecchino si confrontano sulla propria indole e sulle proprie passioni e debolezze, in una sorta di dialogo farseco ai confini fra teatro dell’assurdo e operetta morale.²³

98

A diversidade genológica seria harmonizada pela clarividência metateatral da respetiva tensão individual, entre as duas personagens, “[sendo] indispensável conhecer o nosso drama íntimo e comum a todos os personagens que vivem dentro de cada um de Nós, para evitar que eles fiquem sem autor.”²⁴ A revelação no “autor” artístico emblema a busca identitária em cada indivíduo tentando unificar-se, e atualizar-se — hiperbolizada no drama almadiano entre seus diversos géneros artísticos.

A simulação duma peça de teatro no meio da conferência também se bipolariza, dividindo-se em “Comédia” e “Tragédia”²⁵, procurando uma teatralidade mais total na união

²⁰ “Teatro-conferência-ensaio, *Pierrot e Arlequim: Personagens de Teatro* não conhece, portanto, contornos definidos de género literário; é parte da obra do Almada múltiplo — para quem comunicar será sempre a palavra de género artístico.” (Costa, 2017, p. 143).

²¹ Negreiros (2006, p. 130).

²² Negreiros (2006, p. 123).

²³ Barbaro (2018, pp. 267-268).

²⁴ Negreiros (2006, p. 125).

²⁵ Negreiros (2006, pp. 104 e 112).

dos dois subgêneros teatrais²⁶ aristotelicamente canônicos. A peça inicia-se na “Comédia” com um parágrafo de didascália: “A *mímica* é uma arte só de gestos, e estes querem copiar os próprios gestos da vida.”²⁷ A didascália excede as indicações de cena e torna-se ensaística, ligando-se aos “Comentários” posteriores²⁸ e ao anterior ensaio “Teatro”. O foco na “*mímica*” privilegia o indizível²⁹, perdido no texto sem palco, situando a “*mímica*” na delimitação fronteira entre Teatro e Literatura, pelo corpo do ator, ostensivo, comparado ao silencioso leitor. Esta didascália logo conecta o Teatro ao Ensaio — como a “*vida*” à “*arte*” — enquanto reafirma a fronteira entre Teatro e respetivo Texto Dramático. Esta fronteira manifesta-se na diferença entre o performativo Arlequim e o reflexivo Pierrot, dicotomizada num dos parágrafos posteriores da mesma didascália: “[em Pierrot] *Tudo é branco, o fato como a própria cara.*”³⁰ A personagem *mostra-se* reflexiva até cromaticamente, sem a presença absorvente dum ator: “*Pelo contrário, Arlequim usa o maillot esticado por cima da pele e mostra bem o feitio do corpo, a inquietação dos nervos, a impaciência dos músculos e o frenesim animal. [...] O seu maillot é feito de trinta e sete mil pedaços de trinta e sete mil cores.*”³¹

A didascália, ora ensaística, ora figurinista, ora narrativa, entrecruza-se, problematizando outra fronteira, entre Teatro e Ficção: “*É difícil que Arlequim já alguma vez tenha passado despercebido em qualquer parte. [...] Pierrot anda sempre metido consigo e não é fácil saber quando está acordado ou a dormir.*”³² Desnívelam-se as personagens: no palco o hiperteatral Arlequim domina o antiteatral Pierrot, e seus hipotéticos monólogos internos — que nem solilóquios são na peça (aliás, as experiências modernistas de *stream of consciousness* em Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, entre outros, são sobretudo narrativas).

A putativa supremacia arlequinial condiciona metateatralmente o diálogo (como se Pierrot tivesse lido ou escrito o ensaio “Teatro”): “*Pierrot não responde porque já sabe que o*

²⁶ “La maschera tragica e quella comica sono i poli di un’irriducibile dialettica, che sempre si ripresenta nella storia dell’uomo ogni volta con nomi diversi, perché è tutta interna all’animo umano: fra riso e pianto, mistico e profano, fantasia e tristezza, intraprendenza e riflessione, tradizione e innovazione, romanticismo e Avanguardia, fra tensione materiale e tensione spirituale.” (Barbaro, 2018, p. 268).

²⁷ Negreiros (2006, p. 104).

²⁸ “Mas a peça [na conferência “Pierrot e Arlequim, Personagens de Teatro”], na sua singeleza, serve de ponto de partida para uma análise profunda da essência do teatro.” (Cruz, 2014, p. 106).

²⁹ Numa *performance* da peça, a didascália citada, ensaística, poderia desaparecer, concretizando este aforismo almadiano. Este foco na *mímica* tem paralelos modernistas em Artaud: “A questão que se impõe é de se permitir ao teatro tornar a encontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de *mímicas*.” (Artaud, 1995, p. 90). Existe também um histórico de Pierrot e Arlequim serem representados por *mímica*, em teatro silencioso, sobretudo no século XVIII, por trupes inglesas (Storey, 1978, p. 59). O reconhecido arquétipo das duas personagens permitia ao público entender o enredo mesmo sem diálogo (Storey, 1978, p. 59).

³⁰ Negreiros (2006, p. 104).

³¹ Negreiros (2006, pp. 104-106).

³² Negreiros (2006, p. 106).

*Arlequim há-de ser sempre o último a falar.*³³ Sendo o diálogo a ação dominante aqui³⁴, ser “o último a falar” sugere um triunfo retórico e dramático que salienta a cosmovisão do aparente vencedor, mais persuasivo: o Arlequim é “o último a falar” na “Comédia”, cantando “*com toda a força dos seus pulmões*: [...] Quem é lobo faz como lobo, / E isso conhece-se logo!”³⁵ A canção, putativa moral da peça, generaliza a ética arlequinal, a igualdade performativa entre interior e exterior, entre “ser” e “fazer como”: a teatralidade completa da identidade, e a vantagem comportamental de Arlequim. O fatalista Pierrot é secundarizado, passivado, aproximando-o do estatuto dramático da sua amada (“Ela”³⁶), que nem chega a personagem, mera referência no diálogo, e prova do fracasso pierrotiano. A passividade neste é contraposta à impulsividade eficaz de Arlequim, e a “Comédia” surge da diferença extremada no duo cómico, explanada por Celina Silva:

A parte intitula-se “comédia” pois que ambos os personagens discutem em contraste tensivo uma mesma procura. Adotando diferentes métodos para a atingir, revelam-se contraditórios e contrários, causando desarmonia. A concretização de seus sonhos fica, então, impossibilitada. O excesso fá-los estar sob o signo da insatisfação constante. [...] O possível efeito cómico surge do contraste entre Pierrot e Arlequim, que se relacionam semântica e opositivamente, *i. e.*, um define-se pelo que o outro não é, e vice-versa.³⁷

100

Os excessos caricaturais, ainda hiperbolizados na contraposição, quebram sobremodo a expectativa do público — conforme a teoria da incongruidade do humor, como explica Noël Carroll: “According to the incongruity theory, what is key to comic amusement is a deviation from some presupposed norm — that is to say, an anomaly or an incongruity relative to some framework governing the ways in which we think the world is or should be.”³⁸

Na “Tragédia” a expectativa também é invertida. O Arlequim ainda é “o último a falar”, mas revela ter falhado e não pode corrigir-se: “Não há dúvida: agora já é tarde.”³⁹ Necessitando um indivíduo dos dois polos harmonizados, quando a “Tragédia” acaba, as duas personagens, símbolos, desaparecem sem maturação, humana: “Cai o pano para sempre.”⁴⁰ A tensão entre personagens reequilibra-se, porque — como a Comédia para Arlequim — a Tragédia é o campo privilegiado de Pierrot, cuja extrema introspeção lhe

³³ Negreiros (2006, p. 109).

³⁴ “*Pierrot e Arlequim* assume-se como um diálogo de ‘personagens de teatro’. De facto, o diálogo é a forma discursiva onde o dramático se instaura de modo evidente.” (Silva, 1994, p. 128).

³⁵ Negreiros (2006, p. 111).

³⁶ Negreiros (2006, p. 110).

³⁷ Silva (2019, p. 44).

³⁸ Carroll (2014, p. 17).

³⁹ Negreiros (2006, p. 114).

⁴⁰ Negreiros (2006, p. 114).

viabiliza a anagnórise metateatral: “tu e eu, nós os dois, já não existimos. Ambos nós morremos e estamos aqui enterrados os dois, cada um na sua cova, e tão sós como o estivemos na vida. [...] Acabou-se tudo: o que foi feito e o que não foi feito!”⁴¹ Pierrot não triunfa (como Arlequim parece na Comédia), mas, graças à sua “inspiração”⁴², compreende a “experiência” de Arlequim, a *hamartía* alheia (como a sua), no outro extremo: nivelando as duas personagens⁴³. Ambos fracassam, mas por razões opostas, sendo exemplos acautelatórios para cada indivíduo, que deveria abranger as duas personagens. A própria capa da peça transpõe interartisticamente a oposição e a fusão simultâneas, como descrito por Celina Silva:

Analizamos a capa desenhada para o texto dramático e o sistema das cores verde e vermelha no nome de Arlequim, estando Pierrot desenhado com contorno a preto e preenchido a cinzento. A troca da posição das cores no nome de Arlequim nas colunas simula a sua vestimenta. Ao centro estão os botões negros e fingidos de Pierrot sobre fundo branco. O “i” arlequinesco está subvertido opondo-se ao de Pierrot, do outro lado da superfície pictórica. Todas as figuras nesta capa convergem para o equilíbrio composicional sob princípios geométricos — os triângulos e os losangos estão dispostos na diagonal crescendo e diminuindo de tamanho, em sentido inverso — nos quais cada parte constitui um todo uno. A disposição harmónica dos elementos constitui em si uma relação sémica. A posição da vestimenta de Pierrot justaposta entre dois fatos de Arlequim sugere o facto de serem personalidades diferentes dentro da mesma pessoa, como nos evidencia o comentário ao texto dramático.⁴⁴

A morte das duas personagens reencena o desaparecimento *a priori* de Columbina, como explica Fátima Lambert:

O corpo de Columbina é pretexto de desejo profundo por parte de Pierrot que, como na peça de teatro “Pierrot e Arlequim”, impossibilita a sua própria existência, devido à impotência de decidir sobre o seu futuro, *handicap* aliás que compartilha com Arlequim, e será a causa e o significado das suas mortes reincidentes, porque míticas. O símbolo da morte é transposto para a morte de Columbina que assim mantém a verdadeira unidade perante o par dual aqui suscitada pela presença de

⁴¹ Negreiros (2006, p. 113).

⁴² Negreiros (2006, p. 116).

⁴³ “La *Tragèdia* del secondo saggio drammatico si costruisce su un dialogo *post mortem*, quando le differenze tra le due maschere si sono del tutto spente (sono entrambi morti in solitudine); Arlequim si accorge di essersi lasciato sfuggire in vita la migliore delle idee, ma, contemporaneamente, deve ammettere, persuaso da Pierrot, che è troppo tardi ormai, anche solo per rendersene conto (di qui la tragedia).” (Vecchi, 1996, p. 456).

⁴⁴ Silva (2019, pp. 45-46).

Pierrot que apela ao “fantasma” complementar de Arlequim. O corpo de Columbina fala a linguagem evidente e definitiva da secessão, da separação do real, pela condição imaginária desse mesmo corpo desejado. Nesta perspectiva pode considerar-se igualmente corpo idealizado.⁴⁵

Sinalizam-se os erros de Pierrot e Arlequim: o primeiro demasiado introspetivo para manifestar o seu amor idealizado, o segundo demasiado extrovertido para atingir a “inspiração” de amar. O Amor emblema a fracassada existência das duas solidões opostas, mas equivalentes.

A tensão entre a realidade do corpo ostensivo de Arlequim e a imaginação obsessiva de Pierrot perpetua-se, e remarca-se até na própria natureza da conferência: performativa, entre a realidade do corpo do artista e a imaginação das suas personagens. Fortuitamente, o cancelamento da conferência ainda reforça esta dualidade, cabendo ao leitor imaginar a sua realização, imaginar o corpo de Almada performando Pierrot e Arlequim, Tragédia e Comédia, introspeção e ostensividade.

3. A tensão interartística no livro de artista

Esta dialética nem necessita de se teatralizar, como no livro de artista *O Pierrot Que Nunca Ninguém Soube Que Houve*⁴⁶, “criado entre 1921 e 1922”⁴⁷, conciliando desenho e literatura:

102

Este objeto intersemiótico por excelência, inicia-se com um paralelismo entre verbal e imagem. “O Pierrot que nunca ninguém soube que houve” está escrito sob o princípio dos contrastes simultâneos em que a palavra a roxo se justapõe ao amarelo das linhas e do subtítulo de letras garrafais, sendo a intensidade das cores aumentada. No tocante ao subtítulo “Historia tragica illustrada com sol e palmeiras”, constroem-se relações de oposição semântica que acionam funcionalidades paralelas à dos contrastes simultâneos visuais, contribuindo assim para o efeito de

⁴⁵ Lambert (1997, p. 231).

⁴⁶ “*O Pierrot que Nunca Ninguém Soube que Houve. História Trágica Ilustrada com Sol e Palmeiras*. Trata-se de um livro de artista, livro que transcende a definição comum (‘porção de cadernos ou de várias folhas de papel, pergaminho, impressas ou escritas à mão, cosidas juntamente e que formam um volume’) e se transforma num veículo múltiplo de expressão artística em que o objecto total ultrapassa a soma das partes que o compõem, neste caso, o texto e os desenhos de Almada. Este livro único, inteiramente manuscrito, assim se apresenta desde logo. Estamos perante uma história, ‘ilustrada com sol e palmeiras’, contada simultaneamente por desenhos (construídos também, como na capa, por palavras) e pela escrita desenhada do artista. Os cinco desenhos (a tinta-da-china) e as cinco páginas nas escritas (a tinta roxa pela mão do autor) encadeiam-se numa leitura que se quer global e que transcende a tradicional hierarquia entre o texto soberano e a imagem como mera ilustração. Tanto as palavras como os desenhos de Almada surgem, assim, enquadrados pela mesma moldura, de dimensões exactamente iguais, ocupando o mesmo espaço, na página branca da obra.” (Ferreira, 2014, pp. 19-20).

⁴⁷ Ferreira (2014, p. 19).

estranhamento da obra. A palavra transcodifica um processo pictórico, gerando equivalências semânticas.⁴⁸

Este livro recria a dialética Pierrot/Arlequim em narrativa (e em desenho):

Enquanto Pierrot esteve à espera de que lhe viesse a coragem para ser um rapaz destemido, veio um verdadeiro rapaz destemido, destes que não necessitam de estar à espera da coragem, e, a propósito, disse tudo claramente à menina loira dos olhos verdes. [...] Este rapaz tão desembaraçado chamava-se Arlequim.⁴⁹

Os dois polos desequilibram-se, a “coragem” da ostensividade é recompensada pela felicidade amorosa. Ocultar-se seria inexistir para a “menina loira dos olhos verdes”, inocente (“nunca tinha visto ninguém no seu jardim”⁵⁰), pronta para ver. O paronímico verde é a cor identitária do autor⁵¹, colorindo a assinatura nestes desenhos, enquanto o texto está a tinta roxa, a cor identitária da Tareca⁵², a quem o livro é amorosamente dedicado⁵³. Pierrot até é a personagem mais focada, é sua a história; a aventura amorosa de Arlequim é elipsada pela morte de Pierrot, concluindo a narrativa. O vazio de Pierrot intitula o conto, e reforça-se nessa dupla negativa como no seu determinante artigo definido (ausente em Arlequim) isolando a personagem, que parece resistir à sua condição de arquétipo, e generalidade pela solidão e hipersubjectividade.

Logo na capa do livro⁵⁴ um *maillot* contrapõe-se sob o Pierrot morto⁵⁵, cujo tamanho exagerado da letra no nome salienta o seu desaparecimento pela magreza extrema, quase invisível, perdido nas largas vestes brancas, na ausência de cor nesse canto desenhado, que ainda esconde Pierrot sob as palmeiras. O rival conquista a beleza da “menina loira de olhos verdes”, sugerindo na cor a ingenuidade lúdica do Arlequim: logo expresso “claramente” no próprio nome. Arlequim é designado pela vocação circense, arte performativa, expondo “tudo” a todos como pura ação, sem interioridade escondida ou hesitação (nem introspeção), não podendo “estar à espera”, impulsivamente, nem necessitando de ganhar “coragem”, nada temendo. A dedicatória a Tareca, que torna o livro de artista também numa declaração

⁴⁸ Silva (2019, p. 50).

⁴⁹ Negreiros (2017a, p. 123).

⁵⁰ Negreiros (2017a, p. 121).

⁵¹ Bártolo (2017, p. 232).

⁵² Ferreira & Santos (2014, p. 73).

⁵³ Negreiros (2017a, p. 127).

⁵⁴ “A capa anuncia o desfecho da trama — a morte de Pierrot que está representada com cores luminosas, como o amarelo, o verde e o rosa. O título, a preto desenha-se sobre linhas amarelas e a componente verbal, nas páginas seguintes, materializa-se também ela grafismo, visto que a letra foi desenhada manualmente e a roxo.” (Silva, 2019, p. 50).

⁵⁵ Negreiros (2014, p. 75).

amorosa, é performativa desta ostentação, mesclando intimidade pessoal e Arte, aproximando Almada do Arlequim.

A polarização das duas personagens concretiza-se na dialética entre palavras e imagens, que se converte em tensão narrativa⁵⁶, traduzindo Pierrot e Arlequim conforme o meio artístico⁵⁷. O nome de “Arlequim” é escrito uma vez (fora a “Nota do Autor”), tanto quanto a sua figura é desenhada, mas estas duas aparições sobressaem: o nome de “Arlequim” maiusculiza-se no parágrafo mais curto, e o seu corpo parece dominar a ilustração pela anormal altura ainda esticada em postura acrobática. Pelo contrário, o nome “Pierrot” aparece nove vezes no texto (fora a “Nota do Autor”), e a sua figura nas quatro ilustrações, mas distanciando-se da “menina loira dos olhos verdes”. A performatividade de Arlequim parece aproveitar a única oportunidade para se destacar, enquanto o Pierrot vai perdendo as muitas hipóteses de conquistar a amada, desvanecendo até ao silencioso suicídio que termina a narrativa. A primeira ilustração⁵⁸ ostenta a furtividade do Pierrot, contorce-o, dobra-lhe as costas atrás das palmeiras, semicerra-lhe os olhos, quase invisíveis; a segunda ilustração⁵⁹ quase funde o seu vegetalizado corpo com o tronco da palmeira atrás do chapéu-de-sol ensombrando a “menina” espiada (cega a Pierrot pelo tronco, pelo chapéu e por estar de costas); a terceira ilustração⁶⁰ caricatura-se, tornada jogo infantil tentando enxergar Pierrot entre as folhas da palmeira, afundado na margem do desenho, enquanto no extremo oposto o corpo esticado de Arlequim toca a mão da “menina”; a quarta ilustração⁶¹ restringe-se a Pierrot, suicidado, expondo o seu corpo todo *enfim* — embora sob uma palmeira isolada — mas já fora do “jardim”⁶² que rodeia a casa da “menina”, desaparecida com Arlequim.

Como na conferência, no livro de artista a dualidade Pierrot/Arlequim estrutura as duas personagens: só Pierrot intitula o livro, dramatizando a aparição de Arlequim, mais abrupta. “[O] Pierrot” do título torna-se “um Pierrot”⁶³ logo no segundo parágrafo,

⁵⁶ “As equivalências processuais na ligação palavra-imagem deste último texto [“O Pierrot que nunca ninguém soube que houve”] baseiam-se na técnica compositiva visual dos ‘contrastes simultâneos’, sendo que o texto verbal representifica os mesmos por meio de transcodificação artística. Diferentes artes acionam funcionalidades equivalentes. Neste caso, intensificam-se os elementos constituintes na sua relação contrastiva.” (Silva, 2019, p. 88).

⁵⁷ “Por grafismo, neste exemplo [do referido livro de artista], entendemos, não só a caligrafia, mas também as esquadrias que a envolvem e que, à medida que a história progride, vão mudando de cor consoante a narrativa. Os quadros que circunscrevem as imagens, inicialmente contornando-as a amarelo, tornam-se vermelhos aquando da chegada de Arlequim, sendo que a última esquadria aparece num tom alaranjado, cor secundária resultante da mescla das cores primárias mencionadas e que indica a iniciação de Pierrot na ‘ousadia’ arlequinesca, aquando do suicídio. [...] As páginas do livro, após a capa, alternam entre palavra e imagem, não se misturando os dois elementos.” (Silva, 2019, p. 52).

⁵⁸ Negreiros (2017a, p. 120).

⁵⁹ Negreiros (2017a, p. 122).

⁶⁰ Negreiros (2017a, p. 124).

⁶¹ Negreiros (2017a, p. 126).

⁶² Negreiros (2017a, p. 121).

⁶³ Negreiros (2017a, p. 121).

aproximando o seu nome próprio dum arquétipo, como metade exemplar duma dualidade sobremodo humana. O determinante indefinido sugere ainda a vagueza da figura escondida atrás das palmeiras, oposto ao demonstrativo na apresentação “Este rapaz tão desembaraçado chamava-se Arlequim”⁶⁴, que cenicamente aponta para Arlequim. A bipolaridade revolve-se quase como na conferência, numa final “Nota do Autor”: “o Pierrot e o Arlequim são uma única e a mesma pessoa.”⁶⁵ O reconhecimento do próprio fracasso por Pierrot⁶⁶ revela-lhe o outro polo humano, inspirando a transformar-se em Arlequim, numa epifania identitária⁶⁷. O Pierrot morre *para* o Arlequim nascer, sendo o suicídio a hipérbole da violenta metamorfose (do passivo e incolor casulo introspetivo à voadora e colorida borboleta aproveitando a sua efemeridade), e da sua nova afoiteza⁶⁸: “Todo o Arlequim que não foi Pierrot, não presta; mas, ai do Pierrot que não chegar a Arlequim!”⁶⁹ Esta “Nota do Autor” aproxima a narrativa duma alegoria e/ou dum sonho arquetípico, cuja experiência ficcional transforma o indivíduo⁷⁰ que aproveita as liberdades oníricas para explorar os extremos da sua identidade, e a melhor compreender e religar. A narrativa em *mise en abyme*⁷¹ dobra a transformação de Pierrot em Arlequim “como um sonho dentro do sonho”, sugerindo metafictionalmente o simbolismo da metamorfose.

⁶⁴ Negreiros (2017a, p. 123).

⁶⁵ Negreiros (2017a, p. 127).

⁶⁶ “Então, Pierrot, vendo que já tinha perdido a única vez de que tinha estado à espera, saiu definitivamente do jardim das palmeiras.” (Negreiros, 2017a, p. 125).

⁶⁷ Já no final do século XIX, o poeta simbolista Jules Laforgue explora a necessidade pierrotiana de escapar ao seu arquétipo: “Laforgue’s *zanni* (we might even say the ‘Laforguean voice’) confronts the basic question facing Pierrot and his interpreters at the close of the nineteenth century: how to escape the Hamletic prison of the skull, to recover an equilibrium between the self and the world. Laforgue died at twenty-seven before this problem could be solved; but his verse bequeathed it, as well as the mask, to a whole new generation of [modernist] poets.” (Storey, 1978, p. 155).

⁶⁸ “No entanto, numa releitura do texto sugere-se que o cruzamento dos planos simula a interceção de personalidades no personagem Pierrot, que culmina no seu suicídio simbólico. O ponto de cruzamento está no plano do conteúdo.” (Silva, 2019, p. 52).

⁶⁹ Negreiros (2017a, p. 127).

⁷⁰ “*Pierrot e Arlequim* — máscaras complementares de uma identidade que se procura e que se encontra [...] na multiplicidade dos caminhos percorridos e das metamorfoses vividas seguindo uma *direcção* voluntariamente *única*.” (Ferreira, 2014, p. 22).

⁷¹ “Note-se ainda que a acção de todos os contos acima referidos se desenrola em espaços míticos que pertencem ao reino do sonho em vez da realidade próxima do poeta. As personagens são, na sua maior parte, já conhecidas na tradição literária e, nestes quadros, encontramos Adão e Eva, Pierrot e Colombina (que aparecem, aliás, em dois quadros), ciganos, amazonas e pastoras. Deste modo, o tema amoroso é apresentado como um sonho dentro do sonho, ou seja, na alusão a um espaço mítico-pastoral.” (Sapega, 1992, p. 20). No livro de artista, este onirismo é logo estabelecido no quarto parágrafo: “a menina loira de olhos verdes que nunca tinha visto ninguém no seu jardim, teve uma noite um sonho extraordinário. [...] saiu de trás de uma palmeira um rapaz destemido que lhe disse, logo à primeira, tudo claramente, e era que estava ali para casar-se com ela sem demora. Efectivamente, na mesma tarde desse dia casaram-se.” (Negreiros, 2017a, p. 121).

4. Outras manifestações interartes do par

Na obra almadiana, o tema Pierrot/Arlequim vai concretizando-se interartisticamente, até logo em 1914, quando, segundo José Augusto França, “Almada desenhara excelentes Pierrots e Arlequins para ilustrar um conto de M. Sousa Pinto na *Ilustração Portuguesa*.”⁷² Em 1915 a diversidade estende-se, como descrito por Olga Agostinho:

Publicados no n.º 1 de “Orpheu”, “Frisos” é um conjunto de doze contos ou parábolas curtas, de onde podemos destacar alguns quer pelas características das personagens, pelas descrições cenográficas ou teatrais “tardo-românticas”, que nos transportam a atmosferas algo dançantes ou relacionadas com a *commedia dell’arte* [...].⁷³

Outra possibilidade interartística seria *O Sonho de Pechalim*, que sugere a aglutinação de Pierrot e Arlequim numa única figura: começando Pierrot, “Pechalim, desde então, nunca mais pensou noutra coisa que não fossem os lindos olhos que tinha a petiza. [...] Ela morava numa casinha pequenina e o Pechalim passava o dia encostado à esquina da casa dela.”⁷⁴ A personagem acaba Arlequim (como na sequência morfológica da possível aglutinação), tendo coragem para saltar do sobremodo idealizado Céu⁷⁵, sendo recompensado pelo amor da “petiza”⁷⁶. A obra teria sido completada por *crianças* vencedoras dum concurso (que não se realizou) para narrar os desenhos de Almada.

O bailado *O Jardim de Pierrette* (1918) ostenta melhor o tema do par. É transposto em duas ficções: o microconto “Hoje sinto-me toda fina”⁷⁷ e o microconto-desenho “Pierrette estava sozinha”⁷⁸ assinado de “1920”⁷⁹.

Este bailado é um dos momentos que mais se aproxima de uma possibilidade de “Arte Total” na obra de Almada: bailarino, coreógrafo, figurinista⁸⁰ e libretista⁸¹ da mesma obra. O enredo marcado pelos *Ballets Russes*⁸² bifurca o par Pierrot/Arlequim na tétrede

⁷² França (2019, p. 134)

⁷³ Agostinho (2004, p. 9).

⁷⁴ Negreiros (2017d, pp. 79-80).

⁷⁵ Negreiros (2017d, p. 45).

⁷⁶ Negreiros (2017d, p. 127).

⁷⁷ Negreiros (2017a, p. 102).

⁷⁸ Negreiros (2017a, pp. 104-105).

⁷⁹ Negreiros (2017a, p. 105).

⁸⁰ Costa & Martins (2013, p. 388).

⁸¹ Silva (1994, p. 125).

⁸² “E assim nasceu *O Jardim da Pierrette*, bailado nitidamente influenciado por *Le Carnaval*. Para além de o coreografar, como um doce conto de fadas encenado com delicadeza, Almada desenha um cenário muito simples, simétrico, um jardim quadriculado, e cinco figurinos, de colorido suave, para outras tantas meninas; a saber: Pierrot, interpretado por Maria Adelaide Soares Cardoso, Pierrette, Arlequim e Arlequina, e finalmente o Poeta, interpretado por Maria Teresa Moraes Amado.” (Agostinho, 2004, p. 31). Sílvia Laureano Costa e Fernando Cabral Martins não descrevem Almada Negreiros como cenógrafo, só “José Pacheco e Raul Lino” (Costa & Martins, 2013, p. 388).

Pierrot/Arlequim/Pierrette/Arlequina. O entrecruzamento remarca a eventual fusão do par original, hiperbolizada na intriga amorosa, que se resolve na união geral, enfatizada pela multiplicação de personagens e pelas divergências iniciais: “O enredo é breve e simplificado. História de amores trocados, em que Arlequim se vê apaixonado por Pierrette e Pierrot por Arlequina. Ciúmes e traição obrigam a atitudes rapidamente resolvidas a contento de todos.”⁸³ A necessidade de unificar as duas personagens é retraduzida em desejo por recíprocas declinações femininas dos seus nomes. A intensidade erótica hiperboliza o projeto de fundir os dois polos — remarcando o papel secundário de Columbina na dialética: mais do que um desejo por esta, ressalta o desejo de Pierrot absorver as características de Arlequim e vice-versa.

5. Manifestações mais intra-artísticas de Pierrot e Arlequim

Contra uma possível “Arte Total”, surgem as criações de Pierrot/Arlequim especializadas num género artístico. Sendo Arlequim privilegiado na Comédia e Pierrot na Tragédia, uma analogia possibilita-se noutras artes: no catálogo *José de Almada Negreiros — Uma Maneira de Ser Moderno*, na secção intitulada “Saltimbancos”, dedicada à *commedia dell’arte*, o colorido Arlequim é amiúde pintado⁸⁴, mas nunca Pierrot, cuja brancura proporciona-se mais ao desenho⁸⁵. Na casa de Alcolena, o Arlequim aparece em azulejo na parede Nordeste⁸⁶, na Sudoeste⁸⁷, na Sudeste⁸⁸, na varanda inferior esquerda⁸⁹ e na inferior direita⁹⁰, enquanto o Pierrot aparece uma vez “contemplando a lua cheia”⁹¹, escondido, traduzindo o drama para a pintura⁹²: numa linguagem específica, intra-artística, delimitando suas fronteiras pela contraposição sobre o mesmo tema.

Contra a furtividade de Pierrot, as aparições mais ostensivas de Arlequim podem sugerir anagnosias: “Para Almada Negreiros a figura preferida talvez seja o Arlequim, seu alter-ego e companhia imaginária por excelência.”⁹³ A locução adverbial “por excelência” pressupõe uma hierarquia generalizada, mas a preferência arlequinesca é contextual e

⁸³ Lambert (1997, p. 272).

⁸⁴ Negreiros (2019a, pp. 88, 155, 167).

⁸⁵ Negreiros (2019a, pp. 156, 159).

⁸⁶ Mourão (2013, p. 68).

⁸⁷ Mourão (2013, p. 124).

⁸⁸ Mourão (2013, p. 70).

⁸⁹ Mourão (2013, p. 125).

⁹⁰ Mourão (2013, p. 129).

⁹¹ Mourão (2013, p. 128).

⁹² “Personagem símbolo, o arlequim define coordenadas poéticas fundamentais do universo de Almada, figura teatral de um jogo lúdico/dramático que envolve ritmos vitais da existência pela conotação poético/plástica das formas que o constituem. Triângulos e losangos, linhas rectas e quebradas alternam com a sugestão de círculos inacabados, numa combinação de rigor, magia, angústia e lirismo que se resume afinal num abraço (*Arlequim e Columbina* — 1929), na suave alternância de luz e sombra, ou em dois olhares que se perdem e reencontram na linha mágica do horizonte interior (*Pierrette e Arlequim* — 1928).” (Fernandes, 1998, p. 161).

⁹³ Serra (2011, pp. 466-467).

especializada: o tema Pierrot/Arlequim, como a obra, fragmenta-se em gêneros e subgêneros artísticos, privilegiando um elemento do par conforme o meio. Como os eus almadianos se proliferam em artes, cada “alter-ego” (havendo múltiplos) intensifica a tensão (dramática, ficcional, pictórica, etc.) entre gêneros artísticos — como se apresenta Pierrot no Desenho, descrito por Celina Silva:

O que há de relevante neste desenho [de 1921] é a máscara que Pierrot segura com a mão direita e duplicada na assinatura em que, do buraco para que os olhos vejam, espreitam os dois últimos -a de “almada”, fazendo ligação direta com os olhos do personagem e estabelecendo uma relação de articulação entre os dois elementos — a máscara e a assinatura. [...] O que ressalta neste desenho é a expressão vazia de Pierrot, desinteressada pelo mundo real, a inoperância que nos revelam as mãos de potencial gigante, mas cruzadas no colo, a posição estática devido ao estar sentado, a tristeza do sujeito.⁹⁴

O “alter-ego” de Almada torna-se Pierrot: a síntese da “máscara”⁹⁵ com a “assinatura” emblema a teatralização do “mundo real”, figurando Almada como personagem da sua obra. A arquetípica introversão de Pierrot problematiza a identidade do artista, questionando a sua existência fora da “arte do sujeito”. A “expressão vazia de Pierrot, desinteressada pelo mundo real”, aproxima-se da exigida impessoalidade (do “sujeito” como exclusivo “potencial”) para encenar a “máscara”, de Arlequim, de um “gigante” ou de outra qualquer personagem. “[A] posição estática ao estar sentado” autorreferencia ainda a imobilidade ascética no ato de desenhar, afastando-se do “mundo real” para o reimaginar com “a mão direita”, que “segura” a “máscara”, que desenha. Ver, central verbo da estética almadiana, e do Desenho, excede a *mīmēsis*, e equivale a imaginar, verbo de Pierrot — e da poesia lírica:

É a sina Verde / de Pierrot / que tem a amizade / de uma mão Branca. / Vê-LA passar / ao luar / todos os dias / e sem olhar! [...] Se não fosse / a mão BRANCA / pobre de Mim / tão Só / PIERROT! / Hoje é dia treze / hoje é sexta-feira / 7 ais / 7 ais 18 vezes / 18 vezes 7 ais. / Que alegria / e que dor / ao mesmo tempo!⁹⁶

⁹⁴ Silva (2019, p. 48).

⁹⁵ A questão da máscara de Pierrot problematiza-se sobretudo a partir do Romantismo: “he is an ideal mask, revealing emotion that would seem unconscionably extravagant were it not for the white flour on his cheek and the billowy blouse on his back. And the ironic duplicity of the figure suggests yet another source of the clown’s fascination: the ambiguity of his Romantic identity. Unlike Harlequin, [...] Pierrot seems to present a guileless and candid face to the world, a face only faintly obscured by its thin layer of powder. But from the first performance of *Marchand d’habits*, the candor of his white mask became as questionable as the purity of his conscience.” (Storey, 1978, p. 125).

⁹⁶ Negreiros (2017b, pp. 96-97).

Neste poema de 1920 o masoquismo melancólico e o fatalismo (“É a sina”) de Pierrot concretizam-se na escolha da poesia lírica: confessional e introspectiva — subgênero contrário à exterioridade radical de Arlequim e espontâneo a Pierrot, cismado em si, sobretudo quando liberto dos contra-argumentos e das provocações do seu rival. A cor identitária (“Verde”) e o sujeito poético autodefítico (“Mim”) insinuam o poeta Almada, adjetivando “PIERROT” (“tão Só / PIERROT”), que descreve o extremado pensamento do sujeito. A dualidade Pierrot-Arlequim conserva-se no desaparecimento de Arlequim, constatando a privilegiada interioridade deste subgênero artístico. A tensão lírica surge dos extremos da “alegria” e da “dor”, atingíveis à hipersensibilidade de Pierrot, ainda hiperbolizada na introspeção⁹⁷, na imaginação⁹⁸. A psicografia neste poema lírico (escrito: sem voz sonora) permite suspender o corpo (arlequinesco), e explorar o extremo de Pierrot. A personagem é radicalizada pelo lirismo delimitando as fronteiras interartísticas, e exemplifica a especificidade do subgênero, tão apartado das artes mais corpóreas (como a *Performance*, o Teatro ou a Dança) que impossibilita Arlequim: nos sessenta e sete poemas almadianos (mais os poemas variantes e os fragmentos incompletos) da coletânea *Poemas* da Assírio & Alvim, inexistente o nome “Arlequim”.

6. Fusões de Pierrot-Arlequim

A suposta preferência almadiana por Arlequim é ainda desconstruída nas fusões do par, entrecruzando-se em 1925 (*Sem título*⁹⁹, 1925, grafite sobre papel, 34,7 x 23,8 cm)¹⁰⁰, em 1931 (*Sem título*¹⁰¹, 1931, tinta da China sobre papel, 31,5 x 21,6 cm, p. 171)¹⁰²; como em 1941 (obra não localizada), numa obra descrita por José-Augusto França:

Arlequim está sentado diante duma mesa sobre a qual um livro se abre. Está sentado e pensativo, repousando, alheio a tudo quanto o rodeia. É um Arlequim triste que,

⁹⁷ Outro modernista, T. S. Eliot, também a foca em Pierrot: “The Pierrot of the ‘Portait [of a Lady]’ is a creature in whom deliberation has become essence. [...] The Self of the Eliotic Pierrot is accessible to no one in his world but to all in this who attend carefully to his voice.” (Storey, 1978, pp. 162-163).

⁹⁸ Ainda outro modernista, Wallace Stevens, na peça de teatro *Bowl, Cat and Broomstick*, recria Pierrot analogamente: “Here we catch sight of a new and arresting dimension of the *fin-de-siècle* and black-frocked Pierrot. The Aesthete, the scrupulous dandy *pierrotique*, enjoys the privilege of seeing intensely and of feeling intensely what he sees; but since his perceptions are refracted through an overrefined sensibility, he changes reality.” (Storey, 1978, p.177).

⁹⁹ Negreiros (2019a, p. 152).

¹⁰⁰ “Desta vez, no lugar de um Pierrot que se transforma em Arlequim, está uma Pierrette-Arlequina. De modo semelhante à recriação de ‘to be or not to be’, a figura feminina veste-se como Pierrette e Arlequina, estando o fato semi-delineado e branco.” (Silva, 2019, p. 49).

¹⁰¹ Negreiros (2019a, p. 171).

¹⁰² “Numa criação datada de 1931 em que Almada retrata um Arlequim ‘pensativo’ onde figura uma citação de Shakespeare ‘to be or not to be’ sublinha-se a harmonia entre ação-passividade, sonho-realidade. Este desenho constitui a representação de um Arlequim que fora Pierrot, como as suas vestes nos parecem indicar: o fato visualmente carregado de losangos e cores dá lugar a linhas pretas que se prolongam apenas pelas mangas, sendo o restante tecido preenchido por branco.” (Silva, 2019, p. 49).

inesperadamente, arvorou a máscara do seu parceiro Pierrot. É como se só o traje fosse de Arlequim, assim enxadrezado de azul e vermelho, e muito aquém dos 37 000 pedaços multicolores de que era questão no diálogo dramático de 1924... [...] Arlequim pensa e dir-se-ia que sofre, as mãos caídas sobre o tampo da mesa, uma já dele deslizando, morta. De desespero de não conseguir fixar-se, num momento da sua demanda, de fixar reduzido ao nada, depois, como Pierrot antes, acaba por assumir o olhar do seu companheiro.¹⁰³

Excedendo a simplicidade “no diálogo dramático de 1924”, que prescrevia a metamorfose de Pierrot em Arlequim, as duas figuras coabitam e harmonizam-se neste Arlequim de 1941, humanizando a personagem. Este não mata Pierrot para nascer, antes aprende com o “seu companheiro” a meditar sobre o “desespero de não conseguir fixar-se”, conscientizando-se dos perigos na sua incessante “demanda”, neófito, não guardando “nada”. Pierrot dura em Arlequim, como “seu companheiro” e “máscara” indispensável à humanidade arlequinesca, e à tensão pictórica. A singularidade de Arlequim conserva-se: performativo mesmo “sentado e pensativo”, teatral na introspeção, soliloquista, dramatizando o seu Pierrot (*interno*). Inclusive as “37 000” cores reduzem-se a “azul e vermelho”, acercando o monocromatismo de Pierrot, acercando a arlequinesca pintura dum desenho — sem destruir a fronteira interartística.

Aliás, esta fusão respeita a história dramática de Pierrot (muito mais complexa do que Almada descreve), contendo já um polo arlequinesco:

110

Pierrot’s theatrical and literary history is the record of his vacillations between two dramatic and psychological “types”. At one pole stands his Italian predecessor Pedrolino, who, like the Gallicized Harlequin, is a creature of insouciance and activity, a character of almost no psychological “depth”, a symbol of comic irrepressibility and unselfconscious verve. [...] At the other pole stands Hamlet — a figure of melancholy indolence, a character of inscrutable depth and complexity, a symbol of human vulnerability and mortality, a moralist tortured by conscience — but, just as curiously, an egoist who is profoundly asocial and solipsistic.¹⁰⁴

Conclusão

Cada género artístico releva-se nos outros (e revela-os). Pierrot e Arlequim, dois personagens almadianos ostensivamente recorrentes, são dramatizados, teorizados, narrados, pintados e desenhados, e estes cruzamentos interartísticos materializam a

¹⁰³ França (2019, p. 263).

¹⁰⁴ Storey (1978, p. XIV).

tensão no par. O binómio¹⁰⁵ define-se pelas fronteiras, que impossibilitam a totalidade; antes propagam uma dialética, uma totalização aberta, inacabável¹⁰⁶, nunca determinando uma Arte Total, como nunca fundindo enfim Pierrot e Arlequim — aproveitando os limiares no binómio para testar os limites da Arte, do artista, e sinodoquicamente de qualquer indivíduo:

O mundo dos saltimbancos e do circo, dos arlequins e dos palhaços, mundo marginal de ilusão, como o dos *clubs* e das suas *papillons* que lhe darão um romance, será sempre fonte de inspiração para Almada, reportório de temas que põem em causa a condição do homem nas terras do real e do imaginário, confundidas.¹⁰⁷

A confusão entre “real” e “imaginário”¹⁰⁸, e vida e Arte — e Arlequim e Pierrot —, mostra-se condição do artista moderno: performativo e crítico. O hiperbólico exemplo destas duas personagens ostenta a impossibilidade duma *perfeita* separação ou unidade entre dois polos (ou mais) da humanidade. Exige-se uma cosmovisão mais incerta, consciente de que fronteiras podem ser erguidas, baixadas, cruzadas, entrecruzadas, descruzadas, permeabilizadas, movidas e/ou elastificadas sem serem destruídas — relacionando-se com tradições artísticas, e normas, que não podem ser esquecidas totalmente¹⁰⁹ (são ostentadas ao tentá-lo): antes desconstruídas.

A obra de Almada Negreiros oferece um *corpus* especialmente fértil para testar a natureza destas fronteiras, exigindo aos seus estudiosos a elasticidade crítica para contextualizar as afirmações almadianas mais totalizadoras na ambição deste projeto artístico, enquanto as contrapõem à própria fragmentação interartística da obra, cujo

¹⁰⁵ “A existência dos opostos é fruto de necessidade, consequência da própria lei natural do humano, para que se constate a indissociação entre ambos termos. A distinção (indissociável, pois necessária a cada um) manifesta-se na dupla natureza do homem: mística e pagã, e entre o homem e a mulher. Quanto ao primeiro caso Pierrot e Arlequim são também paradigmas para o humano. [...] Traduzem a dimensão dicotómica da humanidade e de cada homem, afirmando a sua indivisibilidade, na medida em que se deve preservar essa unidade.” (Lambert, 1997, p. 219).

¹⁰⁶ Cada género marca-se nas personagens, como mostra a história de Pierrot pelos diversos subgéneros teatrais ao longo dos séculos: “Each of Pierrot’s adjustments, however, leaves its mark on his personality. Though he may preserve a central core of characteristics as he passes from theater to theater and from genre to genre, he is never quite the same personage from one to the other.” (Storey, 1978, p. 67).

¹⁰⁷ França (2019, p. 154).

¹⁰⁸ Reminiscente da obra de Gilbert Durand: “Les différents degrés de l’image et, par extension, l’en-semble de toutes les formes d’images composent ce que Gilbert Durand nomme «l’imaginaire». Avec Cornélius Castoriadis, nous précisons les notions d’imaginaire et d’expression symbolique, comme cette capacité de la conscience à poser entre deux termes une relation de représentation. Le symbolique permet ainsi de relier, de traduire l’imaginaire dans le réel.” (Xiberras, 2002, p. 29).

¹⁰⁹ “Nell’usare il *topos* decadente delle maschere, in una fase ulteriore rispetto all’esperienza dell’avanguardia, Almada non solo non abbandona, ma anzi approfondisce gli ideali estetici degli anni di *Orpheu*, e in questo senso *Pierrot e Arlequim* gli fornisce l’occasione per tentare di conciliare e redimere origine e scopi del Moderno, per suturare insieme i valori della rottura e quelli della tradizione.” (Vecchi, 1996, p. 458).

diálogo interno nunca deve ser reduzido a uma simples harmonia total. A tensão interartística do par Pierrot/Arlequim permite reavaliar a putativa Unidade da obra, concetualizando-a mais como um movimento constante de deslocamento e transfiguração dos géneros artísticos (e dos seus limites) do que como uma mítica obra sem fronteiras internas.

Referências bibliográficas

- Agostinho, O. R. (2004). *Desenhos de Dança — Almada Negreiros (1983–1970)* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório ULisboa.
<http://hdl.handle.net/10451/6855>
- Barbaro, M. (2018). Mitologie clownesche nel Futurismo europeo. In G. Casara & V. Tocco (Eds.), *Almada Negreiros, un trait d'union tra arti e culture* (pp. 253–273). Morlacchi Editore.
- Bártolo, C. (2017). [Catálogo]. In *José de Almada Negreiros: uma Maneira de Ser moderno*. Museu Calouste Gulbenkian.
- Carroll, N. (2014). *Humour: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Costa, S. L. (2017). *O Lugar do Teatro na Obra de Almada Negreiros*. Universidade Nova de Lisboa.
- Costa, S. L. & Martins, F. C. (2013). Almada Negreiros, a Portuguese Futurist. *International Yearbook of Futurism Studies*, 3(1), 364–387.
- Cruz, D. I. (2014). Almada Negreiros dramaturgo e teorizador da expressão e da criação teatral. *Revista de História da Arte — série W*, 2, 100–110.
- Davis, M. E. (2010). *Ballets Russes Style*. Reaktion Books.
- Fernandes, M. J. (1998). A Pintura de Almada. In C. Silva (Org.), *Almada Negreiros. A Descoberta como Necessidade* (pp. 155–172). Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Ferreira, S. A. (2014). Almada: O que nunca ninguém soube que houve. In Almada Negreiros, *Almada: O que nunca ninguém soube que houve (desenho, pintura, livros de artista)* (pp. 19–23). Documenta.
- Ferreira, S. A., Gaspar, L. M., Martins, F. C. & Santos, M. P. (2006a). Notas. In Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências* (pp. 353–376). Assírio & Alvim.
- Ferreira, S. A., Gaspar, L. M., Martins, F. C. & Santos, M. P. (2006b). Posfácio. In Almada Negreiros, *Manifestos e Conferências* (pp. 377–391). Assírio & Alvim.
- Ferreira, S. A. & Santos, J. M. (2014). O Pierrot que nunca ninguém soube que houve. In Almada Negreiros, *Almada: O que nunca ninguém soube que houve (desenho, pintura, livros de artista)* (pp. 72–73). Documenta.
- França, J.-A. (2019). *Amadeo de Souza-Cardoso, o Português à Força e Almada Negreiros, o Português sem Mestre*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.



- Gonçalves, R.-M. (2005). *Almada Negreiros*. Editorial Caminho.
- Lambert, M. de F. (1997). *Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros — Volume I* [Tese de Doutoramento]. Universidade Católica Portuguesa.
- Mourão, C. (2013). *A Mansão Filosofal da Rua de Alcolena — Um conceito de Obra Total*. Chiado Editora.
- Mourão-Ferreira, D. (1978). Almada ou a Alegria da Totalidade. In J. Amorim (Ed.), *Desenhos de Almada* (pp. 5–11). Galeria S. Mamede.
- Negreiros, A. (2006). *Manifestos e Conferências*. Assírio & Alvim.
- Negreiros, A. (2014). *Almada: O que nunca ninguém soube que houve (desenho, pintura, livros de artista)*. Documenta.
- Negreiros, A. (2017a). *Ficções*. Assírio & Alvim.
- Negreiros, A. (2017b). *Três Histórias Desenhadas*. Assírio & Alvim.
- Negreiros, A. (2017c). *José de Almada Negreiros: Uma Maneira de Ser moderno*. Museu Calouste Gulbenkian.
- Negreiros, A. (2017d). *Poemas*. Assírio & Alvim.
- Sapega, E. W. (1992). *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915–1925*. Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Serra, F. (2011). Almada Negreiros, Pierrot e Arlequim ou o Ethos Melancólico de um Retrato. In M. Acciaiuoli & M. A. Babo (Coords.), *Arte & Melancolia* (pp. 461–473). Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea e Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.
- Silva, Celina (1994). *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*. Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Silva, Clara (2019). *Palavra e Imagem: a propósito da totalidade sógnica em Almada Negreiros* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/123510>
- Storey, R. (1978). *Pierrot: A Critical History of a Mask*. Princeton University Press.
- Vecchi, R. (1996). Lettura “senza maestro” di un topos decadente: *Pierrot e Arlequim* di Almada Negreiros. In *Atti del Convegno di Roma [Associazione ispanisti italiani]*, Vol. 1: *Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letterature iberiche* (pp. 449–459). Bulzoni.
- Xiberras, M. (2002). *Pratique de l’imaginaire — lecture de Gilbert Durand*. Les Presses de l’Université Laval.