

GLADIADORES: O TEATRO INOVADOR DE ALFREDO CORTEZ

*Isabelle Regina de Amorim-Mesquita**

RESUMO:

O objetivo deste estudo é resgatar a produção artística do português Alfredo Cortez (1880-1946), ainda muito pouco conhecida e estudada pela crítica acadêmica brasileira. Sua peça mais representativa é *Gladiadores* (1934): obra inovadora que rompe com os padrões dramáticos tradicionais e que propõe uma renovação para o drama português.

PALAVRAS-CHAVE: Alfredo Cortez. Dramaturgia portuguesa. Inovação.

Durante a primeira metade do século XX em Portugal, um dos mais representativos dramaturgos do teatro de vanguarda é Alfredo Cortez (1880-1946). Formado em Direito, o autor começa a dedicar-se à literatura por volta dos quarenta anos de idade e sua obra, diferentemente da grande maioria da dos escritores portugueses, compreende exclusivamente o teatro.

Cortez escreveu doze peças e deixou manuscritos de outras incompletas. Além disso, foi tradutor e adaptador de teatro. Apesar de sua extensa produção dramática, a obra do autor ainda não recebeu da crítica acadêmica brasileira um estudo mais aprofundado. Este artigo, portanto, procura ampliar as pesquisas sobre o drama de Cortez e, em especial, sobre a sua peça mais representativa, *Gladiadores* (1934).

O teatro de Alfredo Cortez não apresenta uma regularidade formal em seu conjunto, já que o dramaturgo trabalha com diferentes estilos e gêneros. De acordo com Cruz (1992), o organizador de seu teatro completo, as peças de Cortez podem ser divididas nas seguintes categorias:

- realismo cuidado e violento: *Zilda* (1923), *O lodo* (1923), *Báton* (1939) e *Lás-lás* (1940);
- teatro em verso: *A la fé!* (1924);
- ciclo católico: *Lourdes* (1927), *O oiro* (1928) e *Domus* (1931);
- expressionismo: *Gladiadores* (1934);
- regionalismo poético: *Tá-mar* (1936);
- naturalismo: *Saias* (1938) e *Moema* (1940).

Dentro dessa amplitude de esquemas técnicos formais utilizados por Cortez, existe uma linha temática que as une: o destaque à problemática social. Todas as peças do autor analisam os costumes da sociedade portuguesa de sua época e refletem um novo interesse para as angústias humanas. Neste

* Doutoranda em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Araraquara, SP.

aspecto, Cruz (1983) conclui que a obra dramática de Cortez é caracterizada por uma “unidade na variedade”:

[...] o mais fundo carácter unitário [da obra de Cortez] está afinal no recorte da ideologia, na temática e problemática subjacente. O teatro de Alfredo Cortez visa o homem, a psicologia, a ética do ser consciente. Visa o homem em sociedade, os grupos em presença, os entrechoques, as interdependências e oposições, as paixões. Visa sobretudo a sociedade dinamizada, movimentada pelos fluxos e refluxos, pelas forças e contraforças que o próprio homem faz desencadear. O teatro de Alfredo Cortez é um teatro social. E, nessa medida, é um teatro ético, pois, expressa ou tacitamente, directa ou indirectamente, o autor sempre lhe imprime a solução da sua consciência de ser moral (CRUZ, 1983, p. 163).

Ao contrário de outros dramaturgos portugueses de seu período, como Almada Negreiros e Branquinho da Fonseca, Cortez teve a oportunidade de ver suas peças realizadas em sua plenitude, com a encenação. Sua primeira obra, *Zilda*, teve uma boa receptividade tanto do público como da crítica teatral, que apreciaram o apelo realista do texto. Com *Zilda*, Cortez resgata o drama realista – modelo dramático que não frutificou em Portugal como em outros países da Europa (ao contrário do que ocorreu com o drama naturalista, como lembra Rebello [1979]).

O fato de Cortez ter alcançado êxito em sua estreia como dramaturgo não quer dizer que a sua primeira obra seja considerada a sua peça melhor acabada. Na verdade, o sucesso de *Zilda* deveu-se ao fato desta ser convencional do ponto de vista da forma e pouco agressiva ao analisar a sociedade burguesa pelo prisma feminino – o que não incomodou o público e a crítica acostumados aos dramas naturalistas e aos melodramas burgueses em vigor no período.

Depois de *Zilda*, Cortez escreveu outras peças que não fugiam ao modelo tradicional que o consagraram como um autor de boa aceitação perante o grande público: *O lodo*, *A la fê!*, *Lourdes*, *O oiro* e *Domus*.

A obra que realmente incomodou foi *Gladiadores*. No espetáculo de estreia realizado em 12 de janeiro de 1934, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, em Lisboa, a indignação da plateia foi generalizada e o autor foi recebido com escandalosas vaias:

Quando cá estive, em janeiro do ano passado, embora rapidamente, assisti a uma audaciosa tentativa de renovação brusca de teatro, renovação que não ficaria circunscrita a Portugal: os *Gladiadores*. Presenciei, emocionado, o espetáculo, inédito para mim, de uma vaia! E senti ao mesmo tempo que os protestos daquela plateia culta passariam para a história do teatro português... Pela minha parte, aceitei aquele momento do teatro português como uma quebra dos tabus literários, violenta de mais para ser normalmente entendida no mesmo instante em que se realizara. Todavia, os seus efeitos far-se-ão sentir subtilmente. Vi Alfredo Cortez, durante a vaia, como um mártir da renovação do teatro (CAMARGO, 1985 apud CRUZ, 1992, p. 145).

Depois do espetáculo de estreia, *Gladiadores* só subiu novamente aos palcos lusos trinta e quatro anos depois, em 1968, com uma encenação do Grupo Teatral Freamundense. A peça, contudo, vem sendo redescoberta por grupos atuais que, em 1993, 1995 e 1996, tornaram a colocar à cena o texto de Cortez.

Em *Gladiadores*, a novidade reside, principalmente, em como a história é narrada. Como já dissemos, os temas tratados pelo dramaturgo possuem sempre um apelo ao social, contudo, a forma como o autor aborda as questões sociais especificamente nesta peça é inovadora.

Conforme comenta Cruz (1983), a recepção de *Gladiadores* foi negativa tanto no que toca à opinião do público, como a da crítica, porque, entre outros motivos, a peça apresenta elementos da estética expressionista, ainda muito pouco conhecida em Portugal na época:

O expressionismo, quase desconhecido entre nós à data da estreia, estará eventualmente na origem do escândalo imenso desta peça, um dos maiores escândalos da história pacata e breve do nosso teatro contemporâneo. Alfredo Cortez guarda assim a glória e o escândalo da agitação que a sua obra iniciática conseguiu produzir (CRUZ, 1983, p. 167).

Sob esse ponto de vista, podemos considerar que *Gladiadores* é uma peça precursora do teatro expressionista em Portugal e contribui, com seus experimentalismos formais, para o questionamento da tradição dramática portuguesa, ainda muito apegada aos pressupostos artísticos oitocentistas.

A peça tem o subtítulo de “caricatura em três atos” e uma nota esclarecedora do autor é apresentada antes de iniciar o primeiro ato:

Não nos parece desnecessário esclarecer ainda que, sendo *Gladiadores* uma caricatura – caricatura da época mundial que atravessamos –, tem de ser, como foi, interpretada em atitudes e movimentos maquinais que, dentro da justa medida, lhe emprestem o máximo de irrealidade (CORTEZ, 1992, p. 442).

O texto dramático de Cortez trata de problemas que a sociedade enfrenta, reflete sobre os relacionamentos humanos, mas não deseja fazer uma reprodução fiel da realidade; ao contrário, a peça aponta quais são os problemas reais do princípio do século XX, entretanto, o faz de forma distanciada, desfigurada, grotesca, caricatural – recurso, aliás, utilizado pelos artistas expressionistas.

O Expressionismo surge na Alemanha no princípio do século XX e coincide com um período de turbulências sociais, políticas e econômicas do entreguerras. No âmbito das artes, o movimento, assim como as demais vanguardas, propõe uma ruptura com a estética oitocentista de cunho naturalista e positivista ainda preponderante nos primeiros anos do século XX.

Ligados ao pensamento de Nietzsche e Kierkegaard, os artistas expressionistas defendem uma arte mais pessoal, intuitiva e que seja guiada pela expressão dos sentimentos do sujeito. Conforme comenta Frontin (1979, p. 76), “ao expressionismo não interessa a expressão da realidade imediata mas sua reconstrução a partir do eu do artista. A arte não será, por conseguinte, retrato mas criação, realidade em si mesma”.

No Expressionismo literário, o drama é uma das formas artísticas que mais tiveram destaque, com obras que se opunham à representação fidedigna da realidade em favor de uma visão subjetiva do mundo. O teatro expressionista – cujos precursores são Reinhard Sorge, com *O mendigo* (1911), e Walter Hasenclever, com *O filho* (1913) – preocupa-se também com a condição humana, deformada e cindida por um mundo tomado pela tecnologia. Neste aspecto, Garcia (1997, p. 22-23) considera que os principais temas do drama expressionista

são os grandes temas do homem moderno que, na virada do século, assiste à expansão das metrópoles, à afirmação do capitalismo industrial e financeiro, às constantes acomodações do terreno das nacionalidades na Europa, ao mesmo tempo que, anacronicamente, resistem conjunturas políticas do passado, como as instituições imperiais e a perpetuação da miséria e da exploração.

No plano formal, o drama expressionista rompe com paradigmas já convencionalizados pela tradição e investe em um enredo dramático que não obedece à lógica; não se processa em direção a um clímax, mas pela sobreposição de quadros; esse drama também abole as noções de tempo e espaço cênicos, apresenta personagens tipificadas e enfatiza a caricatura, o grotesco e o insólito.

A seguir, analisaremos como a peça *Gladiadores* (1934), de Alfredo Cortez, aproxima-se da estética expressionista; apresenta exercícios experimentais sobre o fazer dramático; e inaugura o processo de renovação do teatro português.

A peça apresenta uma preocupação com o espetáculo evidente. Para a sua representação, o texto sugere que vinte atores (dez homens e dez mulheres) componham o quadro de figurantes, os quais devem se revezar entre os personagens não nomeados. Além disso, de acordo com as rubricas cênicas – muito detalhadas e com precisas indicações sobre a encenação –, os personagens são tipificados e identificados pela ordem numérica que se apresentam ou por suas funções sociais. Tal procedimento textual é inovador e rompe com a noção tradicional de personagem dramático – aquele que possui atributos físicos e psicológicos bem definidos.

O sujeito que abre a cena é o Primeiro Homem, o qual faz um longo discurso dirigido diretamente à plateia:

(Ao centro, sorrindo sem vontade para os camarotes.) – Minhas senhoras...
(Transição. Sisudo, à plateia.) e meus senhores! Teve a empresa dúvidas em aceitar

esta peça, ou melhor, tivemos nós, artistas masculinos da companhia, a maior relutância em consentir que ela se representasse nesse teatro. As razões... (Dirigindo-se de novo, com um sorriso forçado, aos camarotes.) vão vossas excelências compreendê-las imediatamente. Vão compreendê-las logo no decorrer da primeira cena. Quando digo – vossas excelências – refiro-me... (Forçando um maior sorriso.) às senhoras (Novamente sisudo, à plateia.), porque vossas excelências, os homens, estão nesta sala lubridiados! O cartaz que anuncia “*Gladiadores*” oculta intencionalmente que se trata duma peça... (Atenciosamente aos camarotes.) – desculpem-me a classificação – duma peça “só para mulheres.” (Transição. Outra vez severo, à plateia.) E é disso que os quero prevenir. “*Gladiadores*” é uma insolência desprimorosa para o sexo forte. Com o ar singelo de folguedo sem intenções, atinge e deixa mal ferido o prestígio do homem, precisamente no seio da família! [...] (CORTEZ, 1992, p. 443).

Neste trecho é possível verificar alguns detalhes que serão recorrentes durante todo o desenvolvimento do enredo. O primeiro deles é a temática da peça, a qual é esclarecida pelo personagem como a guerra dos sexos: o enfrentamento milenar entre homens e mulheres. Outro ponto de destaque é o procedimento metateatral que, logo de início, já se mostra como um elemento diferencial na obra de Cortez e que rompe, definitivamente, as barreiras entre o palco e o público. De acordo com Garcia (1997, p. 195), no teatro, a metalinguagem tem a função de desmontar os artifícios tradicionais do gênero, já que “mesmo onde aparentemente se fala do homem e das relações humanas, é a crítica ao teatro ilusionista que está presente”. Nesse jogo entre ficção e realidade estabelecido pelo metateatro, a ironia prepondera e este é outro elemento definidor do texto de Cortez.

No primeiro ato, o enfoque é uma reunião feminista que conta, contraditoriamente, com a presença dos Homens e das Mulheres. As Mulheres em cena festejam a garra de uma delas, a Protagonista, que se casou dezenove vezes e ficou viúva de todos os seus maridos:

Protagonista – [...] Pois, amigos! Vou contar-lhes uma história. A minha história. (Aproximam-se todos um pouco. Ela senta-se.) Foi em mil e novecentos que casei pela primeira vez. Tinha quinze anos! Era uma flor! Um botãozinho vermelho a desabrochar, curioso, para a vida! (Pausa.) Meu marido... Como hei-de descrevê-lo? Era um espargo; - franzininho, debilzinho, muito loiro... (Pausa. Voz cava.) Tinha vinte anos! (Pausa comovida.) Já não lhe festejei os vinte e um. (Limpa uma lágrima. Transição rápida. Alegre.) Viuvinha, aos dezasseis, foi minha, então, a ânsia de casar. Queria um homem sadio, vigoroso. E encontrei. E casei. Uma latagão! Cem quilos!... (Pausa. Comovida.) Tombou ao quarto dia, como um toiro! (Os homens recuam. Ela chora. Limpa os olhos.) Congestão fulminate. (E erguendo-se irada.) Oh! Que desespero!... Ao vê-lo inerte, no chão, golfando sangue, apavorei-me. E corri à janela, desvairada. (Gritando.) Pedi socorro. (Gritando mais.) Aqui-d’el-rei! Socorro!... (Entram, em tropel, todas as Mulheres.) Voltei dentro. Debrucei-me, ansiosa, sobre aquela montanha inerte! Sacudi-o. Beije-o. Revolvi-o. Quis incutir-lhe vida – soprar-lhe o meu próprio alento!... (Numa revolta.) Mas a nada o custo se movia! (Engole a custo o nó da garganta.) No auge do desespero, enchi-o de pontapés e bofetadas! Cuspi-lhe na cara roxa!
 Todos os Homens (Arrepiados.) – Oh!...
 Todas as Mulheres (Radiantes.) – Ah!...

Protagonista (Aos Homens, humilde.) – Compreendo a vossa indignação. Mas eu tinha diante de mim o descrédito. Aquela morte, em noventa e seis horas incompletas, era um labéu tremendo, uma ignomínia a pesar-me sobre os ombros com todo o peso bruto daquele bruto! (Chorosa.) Uma carreira cortada! Quem me quereria mais? (Chora. Os Homens, já comovidos, dizem que sim com a cabeça. Transição rápida.) Aos gritos de aqui-d’el-Rei acudiu gente. Viram-me bater no morto! Fui presa como assassina! Pairou sobre mim, sinistro... (Tétrica.) o “erro judiciário”!... (Transição. Contenta.) Mas... (Ri.) casei. Casei com meu advogado, um amor dum velhinho, uma alma generosa e condoída, que me dotou com cem contos! (Intencional, aos Homens.) Cem contos!... Moeda antiga!... (E sentando-se repousadamente.) Nunca mais tive dificuldades para casar. (CORTEZ, 1992, p. 453).

O discurso irônico da Protagonista causa euforia nas Mulheres e revolta no público masculino, o que acalora ainda mais o debate em favor do feminismo; em meio ao tumulto e discussão da reunião, Galã e Ingênuas são os únicos que não se manifestam e apenas trocam, entre si, olhares apaixonados.

O fato de Protagonista ter ficado rica faz com que ela conquiste pretendentes para novos casamentos, contudo ela escolhe Belo-Bruto para ser seu marido. O rapaz aceita desde que ele dê o primeiro beijo nupcial e aposta que desta vez quem irá morrer será a esposa e não mais o marido; a Protagonista contesta e o primeiro ato encerra-se com os personagens lutando fisicamente como dois gladiadores.

O texto dá um salto no tempo e no espaço, já que o segundo ato começa na casa dos noivos, com Protagonista e Belo-Bruto já casados e com um filho. Para explicar aos expectadores a lacuna do enredo, Cortez insere em seu texto um narrador, o Primeiro Homem, que se dirige novamente à plateia:

Senhoras e senhores! O quadro estático que tendes diante dos vossos olhos surpreendidos carece de explicação. Passo a fazê-la pela forma mais comezinha. (Recebe um ponteiro dos bastidores e, colocando-se da direita, indica com ele as figuras a que se vai referindo.) Vejam, meus senhores, antes de mais nada, o notável exemplo de disciplina e probidade artística com que todos os varões da companhia cumprem o seu dever. [...] Assim temos: Belo-Bruto – este, o sentado à secretária. É, no entrecho, um homem casado, consorte da Protagonista, em transe de viuvez pelo nascimento dum filho-fenômeno, dum filho-inconcebível, diria eu, se os factos não provassem o contrário, dum filho recém-chegado de Paris no cesto que além vedes. (Aponta-o.) Aquele. (Mais baixo.) E sabeis que vinha constrangido na estreitura da embalagem!... Hã!... Grande filho!... (Transição muito vivez.) O caso ocorreu há instantes, mas espalhou-se célere pela cidade. Apaixonou a imprensa, sempre pronta a apaixonar-se pelos assuntos que o merecem (CORTEZ, 1992, p. 458.)

A dinamicidade de *Gladiadores* é outra marca inovadora do teatro de Cortez, além da inserção da figura narrativa no seio da trama dramática e de sua função metateatral. Com tais recursos, o autor questiona os modelos convencionais do drama e propõe uma nova maneira de se fazer teatro. A novidade de Cortez alcança também o plano da ação e do cenário, já que o nascimento do “filho-fenômeno” chama a atenção da imprensa, que invade a casa com todos os aparatos técnicos da mídia. O ambiente privado do drama tradicional perde espaço e o indivíduo é engolido pela imprensa que

corre atrás de acontecimentos adversos para vender notícias, sem se preocupar com a privacidade alheia. A respeito dessa cena, Oliveira (1997, p. 169) comenta que “Aquele lar que obsessivamente situava a acção intimista da tradição dramática burguesa é, aqui, devassado pela invasão anárquica, mas inexorável, dos instrumentos desumanos da opinião pública. Estamos em plena crise da unidade familiar tradicional”.

Depois de parir um garoto de 87 kg, a Protagonista encontra-se muito debilitada e não chega a receber a imprensa que toma a sua casa. Quem acolhe a mídia é Belo-Bruto que, num primeiro momento, sente-se constrangido e incomodado com a presença dos repórteres, mas, depois que o Segundo Redator propõe que o menino seja garoto-propaganda de uma nova marca de medicamentos, Belo-Bruto aprova a intervenção da mídia no caso:

Segundo Redactor – [...] O “Extractoferropyrhorcite” é um produto de fórmula recentemente encontrada, mas de efeitos surpreendentes – produto maravilha, que é preciso lançar no mercado nesta oportunidade. (Arregaça a manga e erguehndo a lata.) Ei-lo!... (Depois apontando o rótulo.) Extracto-ferro... Extracto de ferro. Não é, é claro, extracto dum ferro vulgar. É dum outro ferro, muitíssimo mais ferro, e de muito maior alimento!... Daqui lhe provêm a rigidez, a força que transmite ao organismo por assimilação, não lenta e deficiente, como a dos produtos congêneres, mas de acção revulsiva, poderosa, combativa, digamos... (Apontando o rótulo.) ferro-pyro! Ferro e fogo! (Os que o cercam confrangem-se, como se já tivessem ingerido a droga.) Extractoferropyr-horcite. Horcite é o que torna este alimento...

Todos – ... cavalar...

Segundo Redactor (Sorri desdenhoso e com grande pose.) – Hortice marca a energia. Cada lata, cada latinha destas, tem a força de cinquenta cavalos! (Arregaça de novo a manga e exibindo o produto.) Aqui, meus senhores, não há composição de espécie alguma... além das que o próprio nome indica. Isto é o que rigorosamente podemos chamar alimento dinâmico, pólvora alimentícia!... Duas colheres a cada refeição, e o efeito produz-se num relâmpago – evidente e instantâneo!

Belo-Bruto – E eu entro no negócio?

Segundo Redactor (Confidencial.) – O senhor entra com a criança, cada um de nós com a sua propaganda e os produtores com o produto... e com o dinheiro.

Belo-Bruto – E lucros? A partilha dos lucros?...

Segundo Redactor – Divide-se igualmente o que vier.

Belo-Bruto (Depois duma reflexão ergue-se e, em voz de comando aos Operadores.) – mas que estão os senhores aí parados? Vamos depressa a filmar (CORTEZ, 1992, p. 465).

Depois da apresentação do medicamento, surge à sala a Protagonista que se movimenta com muita dificuldade. Junto dela vêm também as Mulheres do primeiro ato (com exceção da Ingênuas) e, de forma mágica e repentina, aparece Satanás. As Mulheres não se assustam com ele, já que conversam com naturalidade. Satanás é uma figura irreal no contexto do enredo dramático, mas é conhecida no desenvolvimento do espetáculo, tendo em vista que é representada pelo mesmo ator que fez o Primeiro Redator do ato inicial. As Mulheres pedem a Satanás para que a Protagonista não morra e ele diz que isso não vai acontecer e desaparece. No mesmo instante, surge pela primeira vez em cena o menino,

que já fala, anda e fuma. A transição entre o desaparecimento do diabo e o aparecimento do garoto não é explicada pelo texto, o que sugere que tais figuras podem ser as mesmas.

O menino é descrito de forma grotesca e caricatural: além do tamanho e dos vícios, o garoto encontra-se revoltado porque quer mamar, mas não consegue devido à fraqueza física da mãe. O menino fala com ironia e assume um papel esquerdista quando recebe a imprensa e discursa pela janela para a multidão:

[...] Meus senhores! Camaradas! Companheiros! Meus amigos!... Grato a todos por esta espontânea manifestação, quero em todo o caso destacar entre os manifestantes os que pertencem às classes trabalhadoras... (Mais alto.) os operários!, pois é deles, quero que seja para eles a primeira saudação da minha vida!... (CORTEZ, 1992, p. 472-473).

Enquanto o menino discursa, a mãe encontra o frasco do remédio. Ela toma e, instantaneamente, se recupera.

O terceiro e último ato começa e o enfoque não é mais o menino, mas o retorno à luta entre os sexos já iniciada no primeiro ato. O discurso esquerdista do garoto não ganha relevo no desenvolvimento da ação dramática – fato curioso, na medida em que a peça pertence a um momento em que Portugal era governado por um regime ditatorial. O garoto ainda aparece em uma breve cena cômica discutindo com o pai, mas sua participação deixa de ser relevante no desfecho da intriga.

O quadro final recupera a configuração do primeiro ato: voltam à cena os dez homens e as dez mulheres que tornam a discutir sobre qual dos sexos sobressai em relação ao outro. O debate, contudo, centra-se agora nas figuras da Protagonista e de Belo-Bruto: ambos estão a ponto de cair em luta física novamente na disputa de qual dos dois irá morrer antes, já que a Protagonista insiste que quem vai falecer primeiro é o marido e se antecipa tirando o retrato do esposo da sala; Belo-Bruto, por sua vez, chega a encomendar o funeral da mulher na espera que a sua morte seja breve.

A luta física dos personagens, ao contrário do ocorrido no primeiro ato da peça, não se concretiza. O casal é interrompido por Ingênuo e Galã que, abraçados, dão um longo beijo apaixonado. Tal atitude dos jovens enamorados inspira todos os demais componentes da cena, os quais se juntam em pares e repetem o mesmo gesto: beijam-se arduamente.

O final da peça é patético, tendo em vista que sugere que o amor resolve todos os problemas e é maior do que qualquer disputa ideológica. O desfecho da trama dramática, se levarmos em consideração os mecanismos inovadores exercitados ao longo de todo o texto, apoia-se em bases da tradição do teatro – uma ironia ao drama da época, ainda preso aos moldes oitocentistas mais convencionais.

Gladiadores chocou tanto a plateia em sua estreia devido ao fato de fazer uma crítica tanto à sociedade burguesa, quanto às produções teatrais de seu momento histórico. A peça mostra uma

preocupação do indivíduo moderno alienado na era industrial e critica a falsidade das relações humanas no mundo capitalista, onde imperam a ganância, a cobiça, o desejo desenfreado por lucro, o excesso de mecanização e o esquecimento dos valores mais sinceros do homem. Conclui-se, com isso, que o sujeito retratado na peça é um ser perdido, fragmentado, em descompasso com o seu ambiente.

Tais preocupações temáticas são encontradas nas obras expressionistas – estética que, em 1934 quando surge a peça, ainda era pouco conhecida e difundida nos meios artísticos portugueses, como dissemos.

A motivação vanguardista de *Gladiadores* é tida pela estudiosa Picchio como complexa, na medida em que, segundo ela, o autor extrapola os limites do Expressionismo:

No drama simbolista de Cortez (*Gladiadores*, 1934, “caricatura da época em que vivemos”) confluem já o expressionismo alemão, o surrealismo francês e o experimentalismo de Pirandello (as personagens – 10 homens e outras tantas mulheres – são chamadas a actuar, diferenciando-se segundo as necessidades do drama), bem como o grotesco à Raul Brandão (PICCHIO, 1969, p. 316).

Outra questão interessante que devemos considerar é a preocupação com o espetáculo (materializada no texto) e a reflexão a respeito do fazer teatral e sobre o próprio teatro de sua época. Segundo Garcia (1997, p. 265), “o metateatro tem um lugar privilegiado nas obras vanguardistas. Uma vez que o foco é a relação entre palco e plateia e o alvo é a própria arte, o teatro e todos os seus recursos e procedimentos estão ali permanentemente em xeque”.

Cortez ignora os padrões tradicionais do gênero como a sequência lógica da ação dramática, abole o clímax, rompe com a linearidade do tempo e a definição do espaço e apresenta um sujeito dramático sem identidade e que não motiva mais a ação e nem mesmo o diálogo. Com esses exercícios inovadores, é possível concluir que *Gladiadores* é uma peça que abre definitivamente os caminhos para uma renovação do teatro português. As produções posteriores, de Luiz Francisco Rebello e Bernardo Santareno, por exemplo, ampliam e intensificam os procedimentos cênicos experimentais já antecipados por Cortez na primeira metade do século XX.

Contudo, apesar da experiência vanguardista alcançada por *Gladiadores*, Alfredo Cortez, frustrado com o insucesso da estreia, torna a escrever textos voltados para o gosto popular e retoma à forma mais convencional trabalhada nas obras anteriores. Suas últimas produções, *Tá-mar* (1936), *Saias* (1938), *Báton* (1939), *Lás-lás* (1940) e *Moema* (1940), possuem um alto teor realista em sua temática e, no que toca à estrutura, seguem os modelos do drama burguês. A respeito desse retorno, Rosa (1996, p. 313) comenta: “Fera amansada pelo meio, Cortez talvez seja o caso exemplar do que uma envolvimento sociocultural estreita e nefasta pode fazer, ao amputar as guias ao vôo do artista”.

“GLADIADORES”: THE INNOVATIVE DRAMA OF ALFREDO CORTEZ**ABSTRACT:**

The aim of this study is to rescue the artistic production of the Portuguese Alfredo Cortez (1880-1946), still little known and studied by the Brazilian academic criticism. His more representative play is *Gladiadores* (1934): innovative work that breaks through the traditional dramatic models and proposes a renewal for the Portuguese drama.

KEYWORDS: Alfredo Cortez. Portuguese drama. Innovation.

Referências

CORTEZ, A. Gladiadores. In: _____. *Teatro completo*. Introdução, pesquisa e fixação dos textos por Duarte Ivo Cruz. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992. p. 441-88.

CRUZ, D. I. *Introdução ao teatro português do século XX*. Lisboa: Guimarães Editores, 1992.

FRONTIN, J. L. G. *Movimentos literários de vanguarda*. Trad. Álvaro Salema e Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

OLIVEIRA, F. M. *O destino da mimese e a voz do palco: o teatro português moderno – Pessoa, Almada, Cortez*. Braga: Ângelus Novus, 1997.

PICCHIO, L. S. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969. Título original: *Storia del teatro portoghese*.

REBELLO, L. F. *O teatro simbolista e modernista*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

ROSA, A. N. Recensão crítica a teatro completo com peças e excertos inéditos, de Alfredo Cortez. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 140/141, p. 313-4, abr. 1996.

Recebido em 26/02/2010
Aprovado em 02/05/2010