

FERNANDA CRISTINA PIROLA

**A DIALÉTICA DO ESPELHO: UMA LEITURA
DO TEATRO GENESÍACO DE MÁRIO DE SÁ-
CARNEIRO**



ARARAQUARA – S.P.
2011

FERNANDA CRISTINA PIROLA

A DIALÉTICA DO ESPELHO: UMA LEITURA DO TEATRO GENESÍACO DE MÁRIO DE SÁ- CARNEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, em Araraquara, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica do drama

Orientadora: Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA – S.P.
2011

FERNANDA CRISTINA PIROLA

A DIALÉTICA DO ESPELHO: UMA LEITURA DO TEATRO GENESÍACO DE MÁRIO DE SÁ- CARNEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, em Araraquara, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica do drama

Orientadora: Renata Soares Junqueira

Data da Defesa: 20/05/2011

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
FCL/UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
FCL/UNESP/Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Milca da Silva Tscherne
Grupo de Pesquisas em Dramaturgia

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

RESUMO

Este trabalho pretende situar as peças de teatro de Mário de Sá-Carneiro – principalmente *Amizade* (1912), escrita em parceria com Tomás Cabreira Júnior, e *Alma* (1913), fruto de uma parceria com António Ponce de Leão – na gênese da sua poética. Trata-se de verificar a hipótese de que, escritas um pouco antes de 1913, essas peças dramáticas desempenharam um papel primordial na gestação da obra maior, de poesia e de ficção mais maduras, que o poeta de *Orpheu* publicaria em 1914 (*Dispersão* e *A confissão de Lúcio*). A análise das peças de teatro mostrará que, ostensivamente na sua temática, mas também já na forma dramática que as sustenta, nelas se faz presente a mesma dialética – aqui chamada *dialética do espelho* – que inspirou o jogo de duplos, de sombras, de identidades dissociadas que perpassam toda a obra literária posterior de Sá-Carneiro, evidentemente mais arrojada e mais moderna.

Com efeito, esse teatro apresenta-se, curiosamente, como um teatro de passagem ou de transição, que não rompe com o modelo naturalista – os seus diálogos ainda são, convencionalmente, os do drama burguês, e as suas personagens ainda se relacionam entre si, embora possamos já detectar, aí, algo como um prenúncio do colapso das relações intersubjetivas –, mas que se situa já na antecâmara, digamos assim, do teatro propriamente moderno. É que, ao compor personagens que se esforçam por ocultar a sua verdadeira face (ou os seus desejos mais secretos), Sá-Carneiro sugere já, ainda que muito timidamente, algo que estaria posteriormente explícito na sua poesia e na sua novelística mais maduras, mais arrojadas e decididamente modernas: a sua adesão à dialética da alma dissociada, do sujeito intermédio entre o Eu e o Outro.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Português; Mário de Sá-Carneiro; Naturalismo; Modernismo; Duplo; Século XX.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES SOBRE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E A CONSTRUÇÃO DO MODERNISMO EM PORTUGAL	p. 6
1.2. O MOVIMENTO DA RENASCENÇA PORTUGUESA, A REVISTA LITERÁRIA <i>A ÁGUA</i> E O SAUDOSISMO	p. 8
1.3. TRÊS CONTOS DE MARIO DE SÁ-CARNEIRO: “O HOMEM DOS SONHOS”, “O FIXADOR DE INSTANTES” E “MISTÉRIO”.....	p. 11
2. INTRODUÇÃO AO TEATRO NATURALISTA EM PORTUGAL (ACHEGAS AO TEATRO DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO)	p. 20
3. A IMPORTÂNCIA DO TEATRO NA GESTAÇÃO DO PRIMEIRO MODERNISMO PORTUGUÊS: UMA ANÁLISE DAS PEÇAS DE JUVENTUDE DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO	p. 36
3.1. <i>FELIZ PELA INFELICIDADE</i>	p. 38
3.2. <i>O VENCIDO</i>	p. 42
3.3. [SEM TÍTULO]	p. 45
4. UMA ANÁLISE DAS PEÇAS <i>AMIZADE</i> (1912) E <i>ALMA</i> (1913) DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO	p. 47
4.1. O TEATRO PORTUGUÊS NO INÍCIO DO SÉCULO XX	p. 47
4.2. <i>AMIZADE</i>	p. 50
4.3. <i>ALMA</i>	p. 54
BIBLIOGRAFIA	p. 58

1. CONSIDERAÇÕES SOBRE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E A CONSTRUÇÃO DO MODERNISMO EM PORTUGAL

É nosso objetivo, neste trabalho, situar as peças de teatro de Mário de Sá-Carneiro (1890 – 1916) – principalmente *Amizade* (1912), escrita em parceria com Tomás Cabreira Júnior, e *Alma* (1913), fruto da parceria com António Cardoso Ponce de Leão – na gênese da sua poética. Com este intuito procuraremos ressaltar a importância de grupos literários, sobretudo os que mantiveram relação com o movimento da Renascença Portuguesa, que colaboraram para a conformação do projeto modernista em Portugal, dadas as suas propostas de renovação da literatura portuguesa. Parece-nos, portanto, indiscutível que escritores como Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa vivenciaram, nos anos imediatamente subsequentes à da proclamação da república, um período de formação que não nos parece despiendo.

Assim, se entendermos essa época como a fase de preparação para as inovações modernistas e da modernidade, veremos que se destacam no contexto cultural português algumas peculiaridades. Dentre elas, o encontro da literatura, sobretudo da poesia, com as artes plásticas, o que não é uma prerrogativa exclusiva da geração de *Orpheu*. Eça de Queirós (1845 - 1900) e o realismo com suas descrições pictóricas, Cesário Verde (1855 - 1886), precursor da modernidade em Portugal, de quem Mário de Sá-Carneiro é admirador confesso, os colaboradores da revista *A Águia* (1910) e d' *A Renascença* (1914) já promoviam a associação das letras à pintura. Outro aspecto que importa ressaltar diz respeito à questão do tom europeu da geração de *Orpheu*. Este tom, que Sá-Carneiro e Pessoa procuraram exprimir bem, foi não só o da *Orpheu*, mas o de todas as vanguardas portuguesas. Assim, este tom resulta da necessária conscientização de que o país faz, geograficamente, parte da Europa. A este respeito, observaremos mais tarde que o movimento da Renascença propõe uma abertura de Portugal para a Europa, no sentido de importar modelos para melhorar o país e, ao lado disto, criar modelos próprios para exportar. Todavia, enquanto a geração de 1870 queria pôr a arte portuguesa em sintonia com as tendências universalizantes da Europa, a Renascença procurava ainda assim resguardar o que era genuinamente português.

O cosmopolitismo, que tem a ver com o tom europeu, considerado necessário por Pessoa, também não era marca exclusiva da *Orpheu*. Outra característica necessária era ter um programa estético, que seria assim o marco de um grupo, mas cada integrante traria a sua contribuição de escrita pessoal, podendo haver disparidades. Portanto, nesta fase preparatória, era algo muito comum ver um grupo de pessoas reunidas em torno de uma revista literária. A busca de valores não era objetivo apenas da *Orpheu*, mas de todas as gerações que se preocupavam com a renovação. Nisto, *A Águia*, revista que veremos adiante, é muito significativa pela consciência do ressurgimento, do desenvolvimento educativo e pela proposição de uma Era Lusíada. Além destas características, há uma nova concepção da literatura como linguagem. Também há uma tendência para a expressão da multiplicidade de personalidade, característica que buscaremos evidenciar na obra literária de Mário de Sá-Carneiro.

De resto, importa dizer que todos estes movimentos dispostos a inovar e a renovar representam uma resposta contra a decadência do fim do século XIX. *Orpheu*, ao unir arte e literatura, vai bem ao encontro do espírito contemporâneo de sua época. E até a Renascença, com a sua proposta de restaurar a essência do “ser português”, encontra-se neste espírito porque é também uma resposta contemporânea à decadência. Todas as vanguardas prezavam o movimento de ruptura e de avanço. E, por fim, os autores partícipes desta fase entendiam a originalidade extrema como definição de modernidade. O desafio maior estava em buscar aquilo que, em matéria de arte, fosse realmente original. Sob este aspecto, podemos nos lembrar do artigo programático de José Régio: *Literatura Viva*¹ (publicado no número 1 da *presença*, 10 de março de 1927), em que aponta os dois vícios da arte: a falta de originalidade e a falta de sinceridade. Para Régio, a literatura viva seria fruto de uma personalidade artística, da liberdade de que o poeta deveria gozar, no sentido de possibilitar-lhe uma recriação individual do mundo, e não a simples cópia ou *mimeses* clássica.

¹É preciso notar, contudo, que em relação às inovações modernistas, o artigo de Régio, ao definir literatura viva como “aquela em que o artista insuflou a sua própria vida”, representa uma concepção romântica, do gênio do artista, e parece implicar um retrocesso a princípios oitocentistas.

1. 2. O MOVIMENTO DA RENASCENÇA PORTUGUESA, A REVISTA LITERÁRIA *A ÁGUIA* E O SAUDOSISMO

Em suma, falemos das duas principais manifestações preparatórias do modernismo em Portugal: o movimento da Renascença Portuguesa e a sua revista *A Águia*, tendo em vista o Saudosismo como uma das tendências da Renascença Portuguesa – num período que se estende de 1911 até 1932 –, cujo princípio fundamental, de acordo com os ideais da República, era o de elevar a condição cultural do povo português.

Se é verdade que o Saudosismo surge, pela primeira vez, na obra poética *Embriões* (1895) de Teixeira de Pascoaes (1877 – 1952), também é certo, de acordo com Antônio Cândido Franco no *Dicionário de Fernando Pessoa*, que só um pouco mais tarde, nas obras *Vida Etérea* (1906) e *As Sombras* (1907), essa tendência deixa de ser um motivo de superfície para ganhar maior profundidade, já como projeto estético-cultural. A primeira forma de expressão do Saudosismo, logicamente, foi o poema. Tratava-se, todavia, de uma nova expressão que se libertava de “formas exclusivamente líricas” (FRANCO, 2008, p. 764), alcançando uma “vertente dramática” (FRANCO, 2008, p. 764) e também uma forma de “narrativa ampla” (FRANCO, 2008, p. 764).

Assim, tendo surgido numa época de grandes mudanças das estruturas políticas e sociais do país, o Saudosismo, justamente por propor uma expressão inovadora, encontrou o terreno favorável na nascente República. Deste modo, não demorou muito para que o Saudosismo saísse do plano poético em que se havia originado e ganhasse a dimensão social, política e religiosa. Pascoaes, como mentor do movimento, divulgou o Saudosismo não apenas através de artigos, mas também por meio de conferências, que eram verdadeiros manifestos. Destas conferências, preferimos citar a primeira, realizada no ano de 1912, *O Espírito Lusitano e o Saudosismo*, e também lembrar a elaboração de um manual cívico, em 1914, intitulado *Arte de Ser Português*, destinado ao uso escolar.

A ideia central de Pascoaes, no âmbito do movimento saudosista, é a de que o país, decadente no presente, mas grandioso no passado, voltaria, num futuro breve, a ser grandioso novamente. É a “Saudade”, portanto, tão cara ao povo português, que impulsiona a crença num futuro prodigioso. Para Pascoaes, este futuro já havia começado, mas a decadência ainda existente era na maior parte devida aos

estrangeirismos. Com relação a isto, podemos destacar que são muitos os autores a comentar sobre a grande influência estrangeira em Portugal, sobretudo de origem francesa. Ainda que os saudosistas utilizassem excessivamente o termo “nacionalista”, isto não quer dizer que não aceitassem a abertura da cultura portuguesa ao universal. Só que, ao invés de importar modelos, os saudosistas preferiam selecionar, na cultura portuguesa, os modelos próprios que pudessem ser exportados.

A Águia, revista fundada em 1910, dois meses após a proclamação da República em Portugal, foi o principal veículo de propagação dos ideais saudosistas. A revista contou com a participação de intelectuais como Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra e Antônio Sérgio – os três fundadores, em fins de 1911, da Renascença Portuguesa. Com cinco séries, a revista teve bem longa duração (até julho de 1932) se pensarmos na efemeridade de outras revistas do início do século XX. *Orpheu*, por exemplo, teve a curta duração de dois números apenas, editados em 1915, com um terceiro número que ficou por editar. A primeira série (de 1910 a 1912) da revista *A Águia* conta com dez números publicados. A segunda série durou quase dez anos, de 1912 até 1921, com os últimos números (o duplo 101 -102, de 1920) publicados no Brasil. A terceira série vai de 1922 até 1927. A quarta série da revista é a de 1928 a 1930. E a última série é datada de janeiro a julho do ano de 1932. É importante mencionar que muitas outras revistas são também fruto d'*A Águia*, como a *Seara Nova* (1921 – 1985, sendo retomada em 2004), criada após uma dissidência de alguns integrantes da Renascença Portuguesa.

Destas séries, a mais duradoura é também a mais importante (com mais de duzentos e quarenta colaboradores). Os dezoito primeiros números (de janeiro de 1912 a julho de 1913) referem-se às principais sementes lançadas pelo Saudosismo de Pascoaes. Os seguintes dezoito números (de julho de 1913 a dezembro de 1914) trazem aos leitores uma discussão sobre a situação decadente do país, tema central do Saudosismo. Nos números seguintes aos últimos dezoito, encontra-se já uma diluição da problemática nacional. Até o número 55 da revista (julho de 1916), o tema “país” perdura reforçado pela participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial. A partir do número seguinte, o 56º, a questão nacional aparece em poucos textos e, quando isto acontece, é a fim de propor a melhora do país através da adaptação de modelos estrangeiros. E só há uma mudança de perfil, quanto à temática da questão nacional portuguesa, a partir do momento em que a revista

passa a ser editada no Brasil, já que se passa a falar mais do país de origem da edição, naquele momento, do que de Portugal, segundo Paulo Mota Oliveira, no *Dicionário de Fernando Pessoa*.

Na segunda série, fase em que o Saudosismo encontrava-se mais fortalecido, é que Fernando Pessoa fez a sua estreia literária, publicando vários textos, dentre eles “Na Floresta do Alheamento”, em agosto de 1913 – um pequeno trecho, muito significativo quanto à problemática do *duplo*, que serviu de epígrafe a *A Confissão de Lúcio* (1913), de Sá-Carneiro, que por sua vez também viria a publicar alguns de seus textos n’*A Águia*, momentos antes do modernismo de *Orpheu*: “O Homem dos Sonhos” (maio de 1913), “O Fixador de Instantes” (agosto de 1913) e “Mistério” (fevereiro de 1914), contos incluídos em *Céu em Fogo* (1915). Os dois primeiros contos de Sá-Carneiro publicados n’*A Águia*, “O Homem dos Sonhos” e “O Fixador de Instantes”, foram escritos poucos meses antes da novela *A Confissão de Lúcio* (escrita em setembro de 1913). Pela proximidade temporal e estilística destes escritos, inclusive o terceiro conto publicado na revista saudosista, podemos concluir que estes textos foram elaborados simultaneamente. Embora a novela seja considerada a obra-prima do autor, estes contos apresentam e desenvolvem temas e formas tipicamente modernistas, correspondentes ao nível de produção mais madura da obra de Mário de Sá-Carneiro.

Além de ter colaborado em revistas anteriores ao modernismo de *Orpheu*, tal como *A Águia*, na qual localizamos os três contos publicados antes de 1915 e cujas principais características faziam despontar o modernismo, podemos verificar também que Sá-Carneiro leu ainda outros mestres: Cesário Verde (1855 – 1886), Camilo Pessanha (1867 – 1926) e Antônio Nobre (1867 – 1900). A respeito disto, interessa-nos mencionar que, em resposta ao inquérito literário de Boavida Portugal, realizado no ano de 1912, Sá-Carneiro elegeu três livros como os mais belos dos últimos trinta anos: um deles, não publicado, de poemas de Pessanha; o *Só* (publicado pela primeira vez em 1892) de Nobre; e o livro futurista de Cesário. Este inquérito encontra-se na linha, tão em voga, das consultas ao gosto do público, a exemplo do que ocorreu em 1884, ano em que Portugal passou por um plebiscito literário que, promovido pelo jornal *O Imparcial* (Coimbra), visava uma avaliação da preferência dos leitores da literatura portuguesa.

1. 3. TRÊS CONTOS DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: “O HOMEM DOS SONHOS”, “O FIXADOR DE INSTANTES” E “MISTÉRIO”

O conto “O Homem dos Sonhos” apresenta-nos, em síntese, um protagonista, um estudante de medicina falido, numa cidade cosmopolita, que encontra um outro homem, estrangeiro, talvez de nacionalidade russa, que aparece e desaparece de forma misteriosa. Todavia, é neste homem misterioso que o protagonista parece *encontrar-se a si mesmo*. Deste modo, em primeiro lugar, é preciso observar a recorrente presença, nos escritos de Mário de Sá-Carneiro, de determinada personagem que aparece e desaparece sem explicações, cuja identidade permanece inteiramente desconhecida. Esta característica, tão singular de algumas personagens, é a principal responsável pelo clima de mistério que os próprios textos visam criar. Depois, pelo invólucro de bruma e de sonho que envolve essas personagens, poderemos verificar a hipótese de que talvez não possuam uma existência, mas provavelmente sejam elas fruto da imaginação dos protagonistas com quem dialogam. Trata-se, enfim, de questionar se as personagens de mistério seriam criadas ou inventadas pelas próprias personagens de ficção.

Assim, no que se refere à caracterização destas personagens, o que temos é que elas são geralmente pertencentes a outra nacionalidade, diversa, portanto, à do protagonista, ou seja, não portuguesa. Este fato acaba despertando um interesse maior, no protagonista, pela língua e cultura exóticas. O protagonista, num comportamento doentio, vê-se impelido a decifrar o mistério que este tipo de personagem encarna. N’*A Confissão de Lúcio*, por exemplo, o escritor Lúcio Vaz persegue, de modo obsessivo, o mistério que, para ele, são Marta e o russo Warginsky. A descrição destas personagens faz sempre uma notória referência aos símbolos de ouro como a cor loira, a luz dourada etc. A ambientação destes contos é sempre a de uma grande capital europeia, cosmopolita e ultracivilizada, na qual o protagonista, sentindo o grande tédio da vida, procura *dispersar-se* ou *isolar-se*. No caso de “O Homem dos Sonhos”, a exemplo de Ricardo d’*A Confissão de Lúcio*, o protagonista confessa-se o tempo todo ao estrangeiro. Há uma aproximação com a peça simbolista *O Marinheiro* (1913), de Fernando Pessoa, no sentido de que “o homem dos sonhos” também é capaz de criar coisas imaginárias através de sonhos, tais como países. As três veladoras do drama estático de Fernando Pessoa sonham, cumpre lembrar, com o marinheiro e o seu país.

Insera-se, aqui, a questão do Ideal a ser alcançado e do “quase” estar lá, numa posição de “intermédio” – termos fundamentais da poética de Mário de Sá-Carneiro. A conclusão a que se pode chegar a respeito deste conto é a de que “o homem dos sonhos” era sonhado pelo protagonista e que o Ideal só pode ser tocado em sonho, numa postura bem simbolista. Apenas a personagem de sonho é que pode ser e é feliz. Mas há também o recorrente desejo de posse (carnal) que, neste conto, se dá através dos olhos das personagens. Esta forma de posse parece revelar uma tentativa das personagens de reciprocamente capturarem *a alma* uma à outra, de modo a desvendar-se o verdadeiro “eu” do protagonista. Em conclusão, a questão do Duplo é vista também sob a perspectiva das emoções que constituem sentimentos opostos e, no entanto, complementares entre si, como o amor e o ódio, a alegria e a dor.

A temática do conto “O Fixador de Instantes” centra-se, sobretudo, na impossibilidade humana de fixar o tempo. Este Ideal é marcado pela noção de que todas as coisas são passageiras e efêmeras, inclusive a existência humana. Com esta angustiante consciência moderna de que o brilho e o dourado da vida não se podem fixar, o homem adquire o sentimento de infelicidade constante. Ele, o homem, é sempre um frustrado, um “quase”. O único momento em que este homem pode vislumbrar a solução para esta condição é o da fruição estética, pois é esta considerada a forma possível de se embalsamar o instante. Todavia, em contradição, numa determinada altura deste conto, o protagonista até consegue fixar o instante, que seria precisamente o de um ano vivido numa grande capital, de modo a torná-la eterna. Trata-se da cristalização de algo que foi verdadeiramente importante ou que interessa, de acordo com a conveniência, rememorar. Segundo o protagonista, a somatória destes instantes é o que nos faria lembrar de uma determinada época, ou seja, a vida é feita destes momentos que tentamos a todo custo manter intactos.

Portanto, o protagonista talvez só tenha chegado a “quase” atingir este Ideal porque o seu trabalho de fixação é comparável ao de uma obra de arte, mais precisamente à de um pintor ou escultor. A propósito disto, convém lembrar que, na obra de Mário de Sá-Carneiro, a busca incessante pela realização do desejo de suas personagens define-se exatamente pela fixação – uma espécie de obsessão doentia – que as obstina. Em geral, conforme procuramos observar, o alvo desta obsessão é alguma outra personagem, do sexo feminino ou masculino, através da qual o protagonista *desvenda* a si próprio – como se visse a sua imagem refletida no *espelho*, ainda que *distorcida* em alguns casos. N’*A Confissão de Lúcio*, por

exemplo, a narrativa autodiegética, aquela em que assistimos aos acontecimentos pela ótica de uma das personagens que nos conta a sua própria história, o caráter de relato pessoal e a loucura do escritor Lúcio Vaz induzem-nos a desconfiar da *verossimilhança* da confissão.

De resto, neste segundo conto de Mário de Sá-Carneiro, publicado em *A Águia*, há também a presença de uma personagem estrangeira, no caso, de origem russa, que desaparece misteriosamente, deixando para o protagonista, através de um amigo, uma rosa. Podemos identificar a rosa como o símbolo físico, metonímico, da “fixação do instante”, pois é ela a recordação da russa, representativa da beleza, no entanto, passageira. Este fato é muito significativo, no que se refere à questão do Duplo, sobretudo no que toca à paridade de termos opostos e complementares entre si, como são os gêneros masculino e feminino. A respeito disto, interessa-nos destacar que, na obra de Mário de Sá-Carneiro, é comum verificarmos o questionamento, por parte de algumas personagens, da impossibilidade de transpor limites de caráter biológico-sexual.

Por aparecer essa russa sempre envolvida numa atmosfera de sonho, é provável que seja ela uma ficção ou uma projeção, no amigo, do sonho do protagonista. Esta sobreposição da figura feminina à masculina resulta na criação de um ser que, sendo aparentemente de outro sexo, revela sempre uma dubiedade e arranca-se, assim, para fora dos padrões socialmente impostos. Mas isto ocorre apenas em aparência, já que em última análise é o protagonista que, não assumindo a sua homossexualidade, inventa uma figura feminina para se realizar sexualmente. N’*A Confissão de Lúcio*, veremos que este é também o caminho encontrado por Ricardo para resolver a questão do desejo de posse carnal que ele nutre por Lúcio.

O conto “Mistério” diz respeito à história da *dispersão* de um artista, em meio a uma cidade cosmopolita, onde vive em circunstâncias misteriosas. Esta aura de mistério, conforme procuramos notar, é também a expressão da relação do sujeito, o protagonista, com a cidade em que habita e pela qual circula. Em alguns casos, esta relação se apresenta de modo tão zigzagueante que, para as personagens sá-carneirianas, isto se traduz na sensação de um “rodopio”. Ao flunar pela cidade, o homem é capaz de enxergar a fisionomia múltipla dos que passam, fazendo despontar antecipadamente, nos textos, a questão da duplicidade do ser humano. Se, por um lado, recolhido em seu quarto, o artista deste conto se sente sufocado, por outro lado, para fora dele, junto da multidão frenética, a vida torna-se vazia, pois o

pior pesadelo é estar acordado. Num espírito bastante simbolista, cumpre ressaltar que, novamente, só em sonho é que o homem pode alcançar os Ideais mais inatingíveis. Ou seja, estar acordado, viver sem o *álcool* da vida, a capacidade de imaginar, é extremamente doloroso. É também diante dessa dor que a ideia de suicídio torna-se obsessiva.

Mas a personagem não chega a cometer este ato último apenas porque sente piedade de si própria, sentimento que outras pessoas não têm em relação a ela. Interessa-nos, aqui, destacar a elaboração da temática do suicídio na obra de Mário de Sá-Carneiro como um dos elementos recorrentes que percorrem os seus textos desde logo. Para expressar esta temática, neste conto, o autor utiliza-se da imagem da *ponte* – simbolizando aquela posição intermediária na vida, marcada pelo tédio da existência e pelo fluir temporal. Além disto, há novamente a presença de uma moça loira e misteriosa, que também desaparece de modo inexplicável. No entanto, o protagonista de “Mistério”, o artista, recebe o conselho de um amigo íntimo que, numa carta, o estimula a encontrar uma companheira. Assim como o artista questiona a própria vida como se não existisse, questiona também a existência de uma companheira, acreditando não ser possível encontrar o amor, mas sim a *alma* de outra pessoa. Este Ideal de companheira, a quem possa desvendar a alma, só será possível encontrar numa esfera de “entressonho”.

Por fim, neste conto surge um estrangeiro com quem o artista desenvolve uma rápida intimidade e discute assuntos de arte e, sobretudo, de alma. A composição do verdadeiro “Mistério”, segundo o artista, encontra-se, aí, no segredo eterno das almas, ou seja, no *desvendamento* de si, da sua própria essência, dos seus desejos mais íntimos (e mais recalcados) através das afinidades e do conhecimento da alma do *outro*, independente de gênero sexual. Ao lado disto, o protagonista sente uma vontade imensa de endoidecer, que se agrava devido a um breve afastamento do amigo estrangeiro. Assim, ele, o artista, sente a ânsia de sair às ruas e matar um desconhecido como num ato de loucura. É importante lembrar que o desejo de findar a vida sempre esteve latente no artista, mas isto era apenas em relação a si próprio. Ao sair do isolamento sufocante, que era o seu quarto de hotel, é como se o artista transferisse este desejo mortal para os da rua, os passantes de fisionomias múltiplas, nos quais ele pode enxergar a si próprio.

Portanto, numa perspectiva que visa à identificação das formas do Duplo, presentes na obra de Mário de Sá-Carneiro e, sobretudo, na fase de maturação,

podemos concluir que matar um desconhecido – seja ele o amigo estrangeiro, a moça loira, uma companheira, enfim, todos os que são estranhos ao protagonista – representaria aquele desejo obsessivo de suicídio. Já no que se refere à vontade de endoidecer do protagonista, observamos que ter este tipo de pensamento é o mesmo que já estar doido, mas acometido de uma insanidade mental coerente, premeditada e racional. Apresenta-se, aqui também, a visão do artista na figura do louco, pois é ele o responsável por captar e saber expressar, em arte, as emoções e sensações, as mudanças e transformações a que somos submetidos. Se o estado de loucura pode nos fazer duvidar do que é dito ou feito pelas personagens, pode também ser o responsável por dar crédito ao *inverossímil*.

No final deste conto, o artista, ao casar-se com uma das duas irmãs do amigo estrangeiro, parece ter encontrado a *companheira ideal*, de quem, afinal, conseguiria *possuir a alma*. O ato de posse é comparável ao de execução de uma obra de arte – eis, novamente, a questão da realização do desejo obsessivo vista paralelamente ao trabalho laborioso e intelectual do artista. Assim, neste ambiente, como resultado da experiência da *posse de alma*, é permitido ao artista conhecer a si próprio: a alma que era escura tornara-se uma torre branca, isolada no meio do mar. Extremamente cara aos simbolistas, esta imagem da torre construída a partir do contraste dos pares de tons claro e escuro, reveladores do estado de *alma* do protagonista, representaria, em suma, o afastamento radical do convívio social. Esta misantropia do artista encontra expressão também no fato de o casal viver longe da cidade, numa moradia que seria encantada

“A ‘vila’ que os noivos tinham vindo habitar, engrinaldava bem uma felicidade milagrosa como aquela. Assemelhava-se a um desses sensatos ‘cottages’ ingleses e, por fora, revesti-a um manto de glicínias. Um jardim afetuoso, muito verde, todo relvado e aromático, cingi-a num círculo de frescura e saúde. Em volta, um grande isolamento. Apenas, a uma centena de metros, fronteiramente quase, uma outra ‘vila’ habitada por um poeta doido e o seu enfermeiro. Um jardineiro e uma criada velha serviam os dois noivos.

Entanto, a capital adivinhava-se ao longe num tumultuar de luzes, pressentida num vago eco a movimento e a civilização que melhor vinha frisar ainda a tranquilidade e o isolamento da moradia encantada.”

(SÁ-CARNEIRO, 1999, p. 97)

Podemos concluir a respeito disto que, além da postura de distanciamento tipicamente simbolista, há também um posicionamento romântico², à medida que a vida para fora do mundo civilizado torna-se feliz, uma vez que restaura o homem em sua essência, na sua verdadeira natureza, correspondente àquela ainda não corrompida pela sociedade.

Todavia, o desfecho do conto é trágico, pois o casal de noivos morre *misteriosamente*: o artista e a sua esposa são encontrados no leito conjugal, sem sinais de violência alguma. Deste fato, a testemunha é o único vizinho deles, um poeta, de pouca sanidade mental, que afirma ter visto uma chama, vinda diretamente do quarto do casal, na véspera da fúnebre manhã. É importante destacar que, à altura da publicação desse conto (antes de 1915), a combinação do par aparentemente contraditório felicidade/desejo de morte já estava presente nas personagens ficcionais de Mário de Sá-Carneiro, gerando sentimentos de angústia que se impunham à consciência do indivíduo, ao ponto de se tornarem uma verdadeira obsessão. De resto, este par de elementos pode ser visto, de modo simbólico, como aquele Ideal, tão almejado e, no entanto, justamente aquilo que não se pode alcançar plenamente.

Deste modo, é possível observar que o latente desejo de morte, presente em determinadas personagens obsessivas da obra de Mário de Sá-Carneiro, manifesta-se tanto na busca da morte conjunta como naquela em que o desaparecimento da personagem enigmática implica necessariamente o findar de outra, em geral, aquela personagem que se fascina pelo mistério³. Todavia, em ambos os casos a coincidência do término da existência das personagens só acontece porque elas encontraram o seu Duplo e puderam assim experimentar algum tipo de felicidade. No caso de “Mistério”, o casal de noivos, embora vivesse num ambiente especial, foi encontrado já sem vida. N’*A Confissão de Lúcio*, o final trágico, que leva o escritor Lúcio Vaz ao cárcere, também implica a morte dúplice das personagens Ricardo de Loureiro/ Marta. Neste caso, na presença de Lúcio, Ricardo atira com

² O Simbolismo e o Decadentismo surgem, tendo Baudelaire (1821 – 1867) como fonte de inspiração e mentor, propondo o subjetivismo, aquilo que não pode ser comprovado pela ciência, a metafísica – valores contrários, portanto, ao positivismo. Neste sentido, pela volta à subjetividade, estas estéticas podem ser vistas como uma retomada de alguns ideais Românticos, uma espécie de neo-Romantismo.

³ A este respeito, podemos notar o conto *O retrato oval* (1842), de Edgar Allan Poe. Neste conto, metáfora do Duplo, é possível assistir à vida transformando-se em morte: uma bela jovem, retratada por um artista, enfraquece até morrer. Isto acontece à medida que o quadro ganha cores e, portanto, mais vivacidade. Em suma, o artista, na tentativa de captar a beleza da vida, busca cristalizar essencialmente no seu duplo, através da pintura, aquilo que nele é precívél, tais como a juventude, a beleza e a vida.

uma arma de fogo na esposa Marta, que está folheando um livro. Todavia, ao cair no chão o corpo de Marta, a personagem Lúcio vê o rosto de Ricardo projetado no corpo vitimado de Marta.

“E no meio destas frases incoerentes, *impossíveis*, arrastava-me correndo numa fúria para os aposentos da sua esposa, que ficavam no segundo andar. (Pormenor curioso: nesse momento eu não tinha a sensação de que eram *impossíveis* as palavras que ele me dizia; apenas as julgava cheias da maior angústia...).

Tínhamos chegado. Ricardo empurrou a porta brutalmente...

Em pé, ao fundo da casa, diante duma janela, Marta folheava um livro...

A desventurada mal teve tempo para se voltar... Ricardo puxou dum revólver que trazia escondido no bolso do casaco e, antes que eu pudesse esboçar um gesto, fazer um movimento, desfêchou-lhe à queima roupa...

Marta tombou inanimada no solo... Eu não arredava pé do limiar...

E então foi o Mistério... o fantástico Mistério da minha vida...

Ó assombro! Ó quebranto! *Quem jazia estiraçado junto da janela, não era Marta – não! – era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés – sim, aos meus pés! – caíra o seu revólver ainda fumegante!...*”

(SÁ-CARNEIRO, 1998, p. 122)

Como exemplo deste movimento de felicidade derradeira, isto é, aquilo que é representativo deste “quase” e do desejo de morte, encontra-se o beijo dos amantes. Em *Alma*, poderemos observar que, ao cair do pano, o marido beija a esposa no seio, de modo bastante parecido com aquele de *A Confissão de Lúcio*, quando o escritor Lúcio Vaz, num dos encontros amorosos com a personagem Marta, beijalhe também o seio, deixando no corpo da amante uma nódoa negra. Estes “beijos monstruosos” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 398) de Lúcio, dos quais ele mesmo não se pode lembrar após a saída de Marta, expressam a tentativa de capturar, no sentido de possuir, todos os corpos que passaram pelo de Marta. Há também uma brincadeira, no início da amizade triangular entre Ricardo, Lúcio e Marta, quando Ricardo insiste fortemente em que o amigo escritor beije a fronte da sua esposa. Como Lúcio, receoso, demora a obedecer, Ricardo beija a fronte do amigo e o beijo é sentido, por Lúcio, como idêntico ao de Marta.

No que se refere ao teatro de Mário de Sá-Carneiro, cumpre destacar que, embora seja pouco estudado e composto por pequenas peças escritas entre os anos de 1907 e 1913, essa produção dramática parece ter tido importância decisiva na evolução estético-literária de Sá-Carneiro. O autor fez parte da Sociedade de Amadores Dramáticos, tendo tido ali papel de destaque no ano de 1912, quando se fez representar a peça *Amizade*. Também publicou o artigo “O Teatro-Arte” no jornal *O Rebate* (28 de dezembro de 1913), texto em que demonstra uma concepção

de teatro sensivelmente moderna. Neste artigo, Mário de Sá-Carneiro eleva o teatro como uma arte das maiores, com autonomia em relação à literatura. Assim, em resumo, a exemplo do texto de José Régio, *Vistas sobre o teatro* (1967), Mário de Sá-Carneiro também insiste no fato de que o teatro lida com o visual e por isso deve subir aos palcos, é a arte plástica exposta em cena, no palco. Assim, a obra-prima completa seria aquela que possuísse as duas seguintes arquiteturas: em primeiro lugar, uma armadura meramente exterior e, depois, uma interior. A arquitetura exterior seria o arcabouço material, a carpintaria. A arquitetura interior seria aquela correspondente à alma do teatro. Vejamos:

“[...] no ambiente em que a obra dramática – a obra imortal – cria em torno de si: de maneira que nós temos **a sensação nítida de que a sua máxima beleza** não reside nem nas suas palavras, nem na sua ação (arquitetura exterior), mas em **qualquer outra coisa que não se vê: uma grande sombra que se sente e não se vê.**

(SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 621-2, o negrito é nosso).

Deste modo, os grandes artistas de teatro, como Shakespeare e Garrett, autores de *Hamlet* (escrita entre os anos 1599 e 1601) e *Frei Luís de Sousa*, respectivamente, seriam aqueles que estivessem em boa relação com a arquitetura interior.

Para finalizar, interessa-nos destacar mais alguns elementos relativos à obra de Mário de Sá-Carneiro. Assim, aos anos que antecederam imediatamente a *Orpheu*, os quais procuramos evidenciar como os de preparação da escrita modernista de Sá-Carneiro, atribui-se a importância da sua estadia em Paris, pois é nesta cidade, tão cosmopolita, que o autor de *A Confissão de Lúcio* entra em contato com as principais e mais atualizadas atitudes e correntes estéticas da época e as comunica, por meio de cartas, aos seus amigos de Portugal, dentre eles, Fernando Pessoa. Esta era a base, pois, da formação do grupo modernista de 1915: Mário de Sá-Carneiro era o responsável por construir a “ponte” esteticamente programada para ligar Portugal e a Europa. Todavia, em 1914, às vésperas do modernismo propriamente dito, Sá-Carneiro oscilava ainda, por exemplo, entre temáticas simbolistas e, simultaneamente, as superava, passando para expressões futuristas, cubistas etc.

Em Portugal, Sá-Carneiro empolga-se com o *paulismo*, sobretudo na sua fase inicial, por volta de 1914. Do poema “Pauis de roçarem ânsias pela minh’alma em

ouro” partem o *interseccionismo* e o *sensacionismo*. O primeiro destes ismos, à moda da Europa, foi definido por Sá-Carneiro, em carta a Pessoa de 02 de fevereiro de 1914, como o “paulismo a sério”. Assim, de modo sucinto, a vanguarda *interseccionista*, de que o poema “Chuva Oblíqua” (de Fernando Pessoa, cuja data, 08 de março de 1914 tornou-se célebre por ser o *dia triunfal*, de surgimento dos heterônimos) é exemplo, refere-se a “sucessivas intersecções de paisagens e estados de alma, [...], da vertigem de planos diversificados físicos e metafísicos que se sobrepõem na linha da consciência do poeta” (*Dicionário de Fernando Pessoa*, COSTA, 2008, p. 363). O *sensacionismo*, por seu turno, seria a soma de todos os *ismos* praticados por Fernando Pessoa e Sá-Carneiro. O que se verifica, com efeito, é que o *sensacionismo*, de natureza híbrida e interdisciplinar, admitia todas as outras correntes, assim como a literatura acolhia em si todas as artes.

Assim, por conter as mais várias e díspares manifestações estéticas de sua época e pelo princípio de ser a síntese de tudo isto, o *sensacionismo* tem a ver, de modo bastante significativo, com o que procuramos assinalar neste estudo a respeito da obra de Mário de Sá-Carneiro: uma poética fragmentada na unidade, que nada exclui, mas que se esforça por abarcar todas as tendências do início do século XX. A definição desta poética torna-se a explicação para o fato de que autores como Mário de Sá-Carneiro, cujo nome se liga profundamente ao modernismo, tenham participado, na fase da sua formação literária, de revistas aparentemente mais conservadoras, do ponto de vista estético, como *A Águia*.

2. INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO TEATRO NATURALISTA EM PORTUGAL (ACHEGAS AO TEATRO DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO)

Em relação aos anos em torno da passagem do século XIX para o XX, o contexto histórico e social português envolve um período de grandes, profundas e importantes mudanças e transformações em suas instituições e estruturas políticas, religiosas, sociais e artísticas. Isso tudo porque foi nesta fase que o povo português pôde assistir à consolidação da burguesia e princípio do processo industrial no país. Como importante resultado destes dois grandes acontecimentos é que surge também a consciência de classe dos proletários, que estiveram irmanados com os burgueses em prol dos ideais revolucionários, lutando contra o poder aristocrático, mas que agora já não tinham mais onde se encaixar, pois perceberam que haviam servido apenas de sustentáculo para que os burgueses chegassem a ocupar uma posição de destaque na sociedade. Assim, o sentimento proletário manifestou-se também na arte e, então, a tão cultuada arte pela arte sofre a sua primeira crise: era necessário que a arte fosse social e útil.

Segundo Arnold Hauser, em *História Social da Arte e da Literatura* (1994), o ano de 1830 é o início do século XIX porque tem a ver com a formação das raízes em que nos sustentamos ainda hoje, sejam elas sociais ou artísticas. Estas raízes se baseiam em temas que retratam os problemas da nossa contemporaneidade, ou seja, de 1830 até os dias de hoje encontramos na arte a expressão de nossos conflitos. É por isso também que Hauser (1994) considera o romance naturalista a criação mais original do século XIX. Para Hauser, é o romance naturalista que procura, em pleno século XIX, estudar a sociedade, os nossos problemas e o nosso mundo. No entanto, o antagonismo das classes sociais não findou. Em síntese, tudo ganhou o espírito capitalista de especulação, o dinheiro desacompanhado dos títulos passou a mover as relações, um homem recebia prestígio apenas por ser rico.

Em 1830, portanto, três correntes artísticas correlacionavam-se – a arte social, a escola do bom senso e a arte pela arte – com uma quarta que era o naturalismo⁴. Esta

⁴ “O naturalismo não é uma concepção homogênea e bem definida de arte, sempre baseada na mesma ideia de natureza, mas muda com os tempos, visando sempre um objetivo específico e imediato, preocupado sempre com uma tarefa concreta e limitando suas interpretações da vida a determinados fenômenos. [...]. O naturalismo não tem por alvo a realidade como um todo, não a ‘natureza’ ou a ‘vida’ em geral, mas a vida social em particular, ou seja, aquela província da realidade que se tornou especialmente importante para essa geração”. (HAUSER, 1994, p. 749-50).

última corrente é que trouxe a percepção nítida de que a estrutura social havia mudado, e o seu alvo passava a ser a vida social em particular. Hauser (1994) explica que os naturalistas preferiram o romance mais ao estilo medieval, ou seja, episódico e continuativo, porque eliminava “a autocracia da obra de arte individual” (HAUSER, 1994, p. 780), aquela justamente mais psicológica. Ao romance medieval opôs-se o romance mais compacto, que surgiu após o advento da imprensa, em seu formato de livro, e do Renascimento, responsável também por trazer uma concepção de arte mais compacta.

Ainda que o naturalismo possua uma ligação histórica com o romantismo, em geral, os críticos conservadores combatiam o espírito de rebelião de toda a arte, fosse naturalista ou romântica; a razão, nesta perspectiva, deveria estar acima do espontâneo, mas todos acreditavam que a arte deveria expressar os “sentimentos genuínos” (HAUSER, 1994, p. 798). Ainda assim o naturalismo foi visto pelas classes dominantes como ameaçador⁵ porque tem bases no liberalismo, expressando uma forte crítica contra os governos. O naturalismo é visto como arte de oposição, de caráter social. As suas fronteiras com o realismo são fluidas e, com o romantismo, buscou travar muito mais uma luta constante do que a vitória sobre ele. Utilizou-se do cientismo, em que podemos observar a aplicação dos princípios das ciências exatas à descrição artística de fatos. Além disso, as origens políticas do naturalismo explicam as suas características anti-românticas: a recusa em fugir, a honestidade na descrição, mas com intenção de mudar a realidade, em que se insere também o ativismo. De acordo com Hauser (1994), as classes dominantes rejeitaram o naturalismo porque elas possuíam um instinto de auto-conservação e tudo o que visse a vida sem restrições seria, portanto, considerado um ato revolucionário.

Assim, o teatro, por ser uma arte pública, foi altamente censurado porque nada do que se opusesse à classe dominante deveria aparecer. Todavia, no século XIX, o teatro tornou-se o entretenimento da classe média, a burguesia dominante, porque também representou a oportunidade de esta classe aparecer, o que conferia a ela o *status* social desejado. Como a família passou a ser sinônimo de permanência e estabilidade da propriedade, nada deveria afetá-la, pois “tudo que pode ser conciliado com a ideia de

⁵ “No romance e na pintura, o naturalismo prevalece a par das tendências que estão de acordo com o gosto burguês, ao passo que nada que se oponha aos interesses e ideias da burguesia tem a menor chance de aparecer no teatro. [...]. O teatro, como arte das massas, é tratado com mais rigor do que os outros gêneros artísticos, [...]” (HAUSER, 1994, p. 816-17).

família é permitido, tudo o que conflita com ela é tabu” (HAUSER, 1994, p. 820). Mas, vez ou outra, os autores colocavam em suas peças temas como o casamento de conveniência, a ideia de amor, numa visão não romântica, menos desenfreada, a questão do filho ilegítimo, do adultério apenas possível para o homem etc.

O mérito pelo naturalismo no teatro fica para Júlio Lourenço Pinto (1842 – 1907), autor d’*A Estética Naturalista* (1885), livro em que promove a crítica da tragédia clássica, por não tratar de assuntos presentes e por prender-se a convenções como a das três unidades, por exemplo. Além disso, critica também o teatro romântico, acusando-o de faltar com a verdade natural, a espontaneidade da vida. De fato, ainda que tivesse reconhecido a renovação mental introduzida pelos românticos, Lourenço Pinto afirmava que a vida e o sentimento verdadeiro da natureza ficaram fora do teatro romântico. Portanto, a crítica aos românticos encontra-se na mesma direção daquela feita aos clássicos, pois ambos são fortemente recriminados pelo excessivo convencionalismo. Então, a crítica aos dramas históricos, produzidos pelos românticos, continuava sendo exatamente igual: a de que estes textos não tratavam, em sua matéria, da vida contemporânea, que também faz parte da história.

Todavia, a conclusão de Lourenço Pinto (1885) acerca do naturalismo no teatro português é a de que a sua influência ainda se limitava aos trajes, cenários etc., quando deveria ir mais profundamente às estruturas das peças que se encenavam. Isto implica dizer que o almejado teatro naturalista, exemplar da verdade natural e espelho exato da sociedade, estava ainda longe de realizar-se em Portugal. Segundo Luiz Francisco Rebello (1978), no seu estudo do teatro de 1870 a 1910, as peças representadas nos primeiros quinze anos deste período, isto é, as de 1870 até 1885, mesmo que obedecessem a alguma imposição polêmica, ainda assim, são fieis aos cânones do romantismo. Assim, em Portugal, as tentativas de implantação do naturalismo no teatro, mais especificamente na essência dos textos, como Lourenço Pinto julgava fundamental, vieram com os autores e os atores estrangeiros, sobretudo os de origem francesa. Nesta época, teve presença marcante o “Teatro Livre” de Antoine, que esteve duas vezes em Portugal, uma delas em 1896 e, depois, em 1903.

Contudo, é importante destacar que tanto os autores nacionais quanto os estrangeiros, inclusive os de maior prestígio e que propuseram alguma renovação no campo teatral a fim de se verem livres das comédias e dos dramas românticos por os considerarem excessivos no vocabulário, pouco de acordo com os princípios de verossimilhança e sem rigor natural, foram também, quase sem exceção, autores de

dramas históricos, de gosto romântico. Esta aparente contradição explica-se, de modo relativamente fácil, por se tratar de um período de transição, em que comumente muitos autores alternavam os gêneros e as escolas literárias com que trabalhavam, elaborando ora um drama histórico, ora uma peça naturalista no decorrer de suas carreiras. O que os diferencia é que alguns destes autores teatrais obtiveram êxito com os seus escritos e outros não.

No caso de Mário de Sá-Carneiro, verificamos também esta oscilação entre as várias estéticas circulantes da época. Por um lado, as suas peças de teatro são claramente vazadas num molde de teatro naturalista, apelando sobretudo à crítica anticlerical: a recorrência ao tema do casamento de conveniência e a presença do embate fê *versus* ciência que aparece, por exemplo, n' *O Vencido*. Por outro, se podemos encontrar os elementos e as personagens melodramáticos, a exemplo do que ocorre na peça *Amizade*, em que a personagem Ricardo obtém por meio de cartas uma surpreendente e angustiante revelação, que causa fortes emoções, podemos também visualizar nitidamente a antecipação de características modernistas presentes já nestes textos de juventude literária, tal como a temática da dissociação do eu.

Deste modo, a primeira metade do século XIX foi essencialmente composta por obras românticas e a segunda metade, naturalistas. O recheio deste século, quer dizer, o vão de passagem entre a primeira e a segunda metade, ficou por conta da nova tomada de forças que o drama histórico alcançou, mesmo diante da incansável tentativa naturalista nos palcos. Todavia, em meio a esta onda de negação do cânone romântico em prol do naturalista, apenas é possível entender os motivos de retorno e aceitação do drama histórico por causa do gosto do público português pelos temas histórico-nacionais. Assim, por reviver os momentos ilustres do povo português, este teatro de fundo histórico é reafirmado pelas agitações políticas e sociais do seu presente, de modo que o passado, já consolidado, é sempre melhor e preferível em relação ao futuro, cujo marco principal é o da incerteza.

Este drama histórico ressurgido, no entanto, já não se configura mais o mesmo de antes porque tanto apresenta um notável avanço, sobretudo no que se refere à descrição dos costumes, à caracterização psicológica das personagens e à definição de seu quadro social, quanto se distingue também estilisticamente dos dramas do Romantismo. O mais bem sucedido drama histórico desta época é *Afonso VI* (1890) da autoria de D. João da Câmara (1852 – 1908), no qual adiantava o Simbolismo pelo tom vago e místico. Para finalizar, cumpre destacar que as salas de espetáculos da época

eram divididas de acordo com a estratificação social e o gênero que agradava a determinados grupos de pessoas, isto é, as tragédias e as peças de conteúdo mais dramático, mais nobre, ficavam para as classes de alto nível, e a comédia (o rebaixado desde Aristóteles), para os populares. Esta divisão de público, conforme pudemos notar, expressa uma visão bastante aristotélica a respeito das peças de teatro produzidas, pois até nisto pareciam seguir alguma convenção.

Luiz Francisco Rebello (1978) esboçou um panorama dos atores, autores e peças que mais perto chegaram do naturalismo nos palcos portugueses: dois atores, Luciano de Castro e Ferreira da Silva, implantaram algum naturalismo no teatro português e autores nacionais escreveram peças, como *Casamento de Conveniência*, abrindo novos caminhos. Sobre esta última peça, de autoria de Coelho de Carvalho, interessa-nos mais de perto pela sua temática anticlerical, de crítica ao casamento e à sociedade burguesa ascendente, que vai ao encontro das peças de Mário de Sá-Carneiro, sobretudo as de juventude. Na peça *Feliz pela Infelicidade*, por exemplo, a personagem Germana, por conveniência, casa-se com André, engenheiro, homem de profissão bem posta, renegando assim o amor de Jorge, o artista-pintor, visto socialmente como um homem desprovido de boas perspectivas futuras. Todavia, o quadro de conveniências inverte-se, de tal modo que André fica praticamente inválido por uma cegueira acidental enquanto Jorge torna-se um pintor famoso em Paris. Ainda assim, pelo sentimento de culpa, Germana prefere continuar vivendo ao lado do marido cego. Em *Alma, Clara*, atendendo também às conveniências, casa-se com o poeta Jorge ao invés de ligar-se maritalmente ao seu primo Ricardo, o Oficial das Forças Armadas, a quem sempre amara desde pequena. Neste último caso, Clara, ao contrário de Germana, prefere para marido o artista ao homem bem posto socialmente, que lhe asseguraria um futuro confortável. Importa dizer que a raiz da conveniência, ou seja, aquilo que a motiva, tem no caso de Germana uma marca distinta daquela que se nota no caso de Clara. Embora ambas tenham se casado em prol do jogo de interesses sociais, o que implica também a desistência do amor verdadeiro, é interessante observar que, na peça de 1913, tendo Clara escolhido o artista, a conclusão é a de que a motivação talvez fosse justamente a de evitar a relação incestuosa entre os primos e não necessariamente vislumbrar o marido que lhe proporcionasse um futuro mais seguro.

Do mesmo modo, quando se trata da crítica às conveniências sociais como elemento caracterizador de peças naturalistas, interessa-nos mencionar outro importante dramaturgo da época, Marcelino Mesquita, autor de *Pérola e Fim de Penitência*, que

veremos brevemente a seguir. A comédia-drama em cinco atos *Pérola* (1885), dedicada ao amigo de escola João de Melo Viana e representada pela primeira vez no Teatro Príncipe Real, em 23 de maio de 1885, contempla a trajetória de uma moça, Antônia/Pérola, que após a morte do pai fora prostituída pela própria mãe a fim de manter o *status* social e financeiro ao qual que ambas se tinham habituado. Todavia, Pérola é atingida pelo maior dos infortúnios que pode acontecer a qualquer moça de sua profissão: ela apaixonou-se verdadeiramente pelo jovem estudante João. E, correspondida no amor, passa a viver junto de João, mesmo contra a vontade de sua mãe e de seu sogro, o pai de João. Assim, para a mãe de Pérola, Helena Peres, a presença de João na vida da filha representaria aquilo que a desviaria de seu caminho, ou seja, apaixonada por um único homem, Pérola poderia recusar-se a ter outros homens mais interessantes do ponto de vista financeiro, o que contribuiria para o empobrecimento e a queda social da família. Já para o pai de João, o senhor Frederico Rebelo, o fato de seu filho aliar-se a esta mulher, uma prostituta, seria o mesmo que jogar o seu nome de boa fama na lama, causando a vergonha perante a sociedade.

Nesta peça, assim como nas de Mário de Sá-Carneiro, evidencia-se fortemente a questão da moral imposta pela sociedade, de aparências, em confronto com a defesa da felicidade individual. Além disto, há a castidade da alma *versus* a do corpo, pois é João o único capaz de frequentar os espaços mais íntimos da alma de Pérola, de modo a conhecê-la como nenhum outro homem jamais poderia sequer imaginar. A explicação disto se dá, primeiro, porque João seria o verdadeiro amor; assim, apenas ele poderia conhecer Pérola como nenhum outro.

No desenlace desta peça, João, cansado de sustentar a boa vida da sua sogra, Helena Peres, e de seu marido, impõe a Pérola que escolha entre a sua mãe e ele. Embora fosse explorada, a moça renuncia àquele que seria o seu amor verdadeiro e escolhe o questionável amor da mãe. Todavia, Pérola sente muito a distância de João, de tal modo que passa a buscá-lo obsessivamente, por todos os lugares em que o rapaz fosse. Pois onde estivesse João, lá estava Pérola, observando-o sem ser notada, anonimamente. E, numa destas ocasiões de perseguição silenciosa, ao voltar para a casa, Pérola tomou uma forte chuva e caiu doente, de uma pneumonia fatal. Assim, somente a morte foi capaz de trazer João para junto dela, já no leito de morte, e a peça assim encerra-se.

Em *Pérola*, interessa-nos destacar ainda mais a importância do dinheiro como força motriz das relações familiares e sociais. Não obstante Pérola fosse explorada pela

própria mãe, João, passando por dificuldades financeiras, sentia-se obrigado para com ela porque a cortesã empenhara objetos de valor para ajudá-lo. Assim, até aquele amor que se pensa verdadeiro é visto, sob este aspecto, como um negócio, pois João sabe que é preciso deixá-la; embora não recrimine a profissão de Pérola, não tem a coragem necessária porque sente o peso da dívida, como num acordo de cavalheiros. Por outro lado, há a presença da jovem Julieta, apaixonada por João, que lhe oferece também dinheiro emprestado, a fim de vê-lo livre de Pérola, numa espécie de tentativa de compra do coração de João.

As personagens João, Pérola e a sua mãe, Helena, expressam uma moral, ainda que rebaixada, pouco convencional e, no entanto, muito conveniente aos interesses pessoais de cada uma delas. Além disto, o final trágico expõe a motivação passional e o tom melodramático da situação. Por fim, com relação ao título da peça, é bastante significativo, sobretudo pelo fato de o substantivo “pérola” dizer respeito tanto ao glóbulo brilhante e nacarado que se forma na concha de alguns moluscos – ou seja, trata-se de um ser incrustado, recluso, fechado e, no entanto, extremamente valioso e bonito – quanto à essência de Antônia, que assim se enaltece ainda que seja, socialmente, apenas uma prostituta.

Fim de Penitência (1895), representada pela primeira vez em 27 de janeiro de 1895, no Teatro Nacional de D. Maria II, adota a temática do casamento de conveniência, tão cara aos escritores da época. Em síntese, a ação desta peça conta-nos a história de uma moça prestes a se casar, mas que descobre, por meio da mãe, que não teve pai, como ela pensava ter tido. Por isso, a mãe teme que a filha perca o casamento, que o noivo de sua filha não aceite esta situação. No entanto, a noiva decide contar a verdade ao seu noivo. Para isto, a moça lança a sua sorte, coloca o que se passa com ela como se fosse o caso de outra; assim, a noiva diz ter uma amiga, Julieta, cujo noivo recusa veementemente o casamento ao saber que ela, a suposta amiga, não tem sobrenome de família. O noivo, que escutava atento, aprovou em tudo o modo como o noivo de Julieta agiu. Assim, estaria certo o homem que rompesse o casamento por este motivo – tudo porque um homem, por responsabilidade moral, não poderia ligar o seu nome ao de uma mulher que usasse apenas o nome de sua mãe.

No desfecho, a noiva revela a verdade, contando que quem ocupa a posição de Julieta é ela. Diante desta situação, o noivo muda de opinião e diz que, no caso deles, podem superar isto por causa do amor que sentem um pelo outro. Todavia, o noivo exige que a noiva afaste-se de sua mãe. A noiva não aceita esta condição e prefere

romper o casamento. Por ser rica, crê que logo arrumará outro casamento. Assim, a jovem arrisca o seu futuro, fazendo exatamente o contrário do recomendado pela moral de sua época. Com relação à moral imposta pelo convívio social, podemos notar que ambos, noivo e noiva, preferem sacrificar o que realmente sentem em prol das aparências: o noivo, para não desmanchar o enlace próximo, aceita a condição de sua noiva, sob o pretexto de amá-la, mas desde que vivam afastados da mãe pecadora; e a noiva, por sua vez, recusa o casamento com o homem que ama, conformando-se com um casamento arranjado.

E outras seriam ainda as peças do repertório teatral de Marcelino Mesquita dignas de destaque: *Dor Suprema* (1895), *O Tio Pedro* (1902), *Peraltas e Sécias* (1899) e, de modo especial, *Envelhecer* (1909) – a propósito de ter sido, esta peça, escrita pouco tempo antes (três anos apenas) de *Amizade*, de Mário de Sá-Carneiro. Nas peças *Envelhecer*, de Mesquita, e *Amizade*, de Sá-Carneiro, é possível identificar a seguinte correspondência temática: a intensificação da amizade sincera entre dois seres humanos que, de modo inevitável, culminará no amor – aliás, tema oportuno ao teatro naturalista, pois, se o amor começa na amizade, ele é justamente fruto de relações aproximadas, originário do meio em que se encontra. Além disto, a amizade amorosa não nasce apenas nas relações heterossexuais, mas acontece também entre pessoas do mesmo sexo, como é o caso d' *A Confissão de Lúcio* (1914), que veremos mais adiante.

E contudo, nessa época, o autor que mais próximo esteve da realização do realismo em cena, sobretudo no que se refere ao nível de profundidade nos textos, no entender de Júlio Lourenço Pinto, foi D. João da Câmara (cujo ano de morte é 1908), com a peça *Os Velhos* (1893), em que há uma renovação de conteúdo através do tratamento de assuntos quotidianos e importantes à vida do povo. Quanto ao tema, *Os Velhos* traz à baila a construção de uma linha férrea, símbolo dos ideais progressistas, que também pode representar as inovações tecnológicas da modernidade, introduzindo a temática das máquinas e o modo de vida futurista. Já na expressão, há uma renovação formal com diálogo mais simples e, por isso, mais perto do dia-a-dia do povo, em oposição ao diálogo pomposo dos românticos, por exemplo. Portanto, ao romper com o drama histórico, tão venerado pelos autores e público de sua época, promovendo a passagem do ultra-romantismo para um realismo precursor – e introduzindo posteriormente a estética simbolista na peça *O Pântano*, de 1894 –, D. João da Câmara torna-se nova referência para o teatro português, sendo dono de um estilo que perdurou até o primeiro quartel do século XX. Marcelino Mesquita seria, pois, o continuador de

D. João da Câmara nos palcos portugueses, embora não houvesse alcançado o mesmo talento.

Como Marcelino Mesquita, os escritores Henrique Lopes de Mendonça e Júlio Dantas (1876 – 1962) foram também contemporâneos de D. João da Câmara. Henrique Lopes de Mendonça escreveu *Nó Cego* (1905) em defesa do divórcio antes mesmo da existência da lei de divórcio no país. Júlio Dantas, embora defendesse o naturalismo, fazia-o por meio de “excessiva colagem dos temas ibsenianos da hereditariedade” (REBELLO, 1978, p. 66), sendo acusado, portanto, de imitador, desprovido de talento próprio. Há ainda que citar o escritor Gervásio Lobato (1850 – 1895), com a peça notável *Debaixo da Máscara*, inserida no conjunto de uma numerosa produção de vinte e cinco originais e cento e quinze traduções e imitações, crítica social etc. E Edward Schwalbach, em 1916, com *Poema de Amor*, em que retoma o tema utilizado por Marcelino Mesquita em *Envelhecer*.

Vimos, até aqui, alguns autores que estiveram essencialmente ligados ao teatro. Vejamos, a partir de agora, alguns outros que produziram poucos ou apenas um texto teatral. Teixeira de Queirós escreveu *O Grande Homem*, em que apresenta um naturalismo cênico, ou seja, aquele que não atingia os textos a fundo. Abel Botelho (1856 – 1917) escreveu peças, como *Germano*, publicada em 1886, que não foram tão significativas quanto os seus romances de patologia social, nomeadamente *O Barão de Lavos* (1891). Alberto Braga (1851 – 1911) escreveu peças de romantismo evidente como *A Estrada de Damasco* (1892), *A Irmã* (1894) e *O Estatuário* (1897). Teixeira Gomes (1860 – 1941) é o autor de *Sabina Freire*, editada em 1905, mas que apenas subiria à cena no ano de 1969. Para finalizar esta lista de autores, vejamos ainda, segundo a ótica de Rebello (1978), um grupo de formação heterogênea, mas cuja filiação estética liga-se ao naturalismo, surgido antes da queda da Monarquia em Portugal. Augusto de Lacerda (1864 – 1926), autor de clara opção reformista, escreveu *Terra Mater* (1904) e *A Lei do Divórcio* (1910). Coelho de Carvalho é o autor de *Casamento de Conveniência*, peça que sofreu alterações pela censura por conter a “apologia vigorosa do naturalismo dramático” (REBELLO, 1978, p. 75). Augusto de Castro (1883 – 1971) escreveu *Caminho Perdido* (1906), em que faz a “defesa dos direitos do amor contra as convenções” (REBELLO, 1978, p. 76). Vasco Mendonça Alves (1882 – 1971) escreveu *Último Amor* (1909), em que há uma concepção reacionária da família (é um exemplo de drama moralizador e de autor monarquista nos anos da República). E ainda Raul Brandão (1867 – 1930) que, nas suas primícias

teatrais, escreveu *O Maior Castigo* (1902) e *Noite de Natal* (1899), em parceria com Júlio Brandão esta última, peça em que podemos encontrar um Naturalismo impressionista.

Antoine, criador do “Teatro Livre” na França, esteve em Portugal em duas ocasiões. O “Teatro Livre”, fundado em 1887 e extinto em 1894, serviu de modelo a muitas outras iniciativas semelhantes pelo mundo afora. As visitas de Antoine a Portugal, sobretudo a primeira delas, não foram muito notadas, mas deixaram a semente para um grupo de rapazes fazer o “Teatro Livre” à portuguesa. Este grupo vinculou-se a uma cooperativa que, em 1902, tinha a intenção de renovar o teatro português, de modo a tirá-lo do rebaixamento a que há muito havia descido. Estavam preocupados, portanto, em dizer não às “inutilidades do restrito culto da forma” (REBELLO, 1978, p. 80) e estavam conscientes de que o teatro era capaz de propagar ideias, bem como fixá-las, ou seja, interessava-lhes educar pela arte, de acordo com determinados posicionamentos políticos convenientes à época. É importante lembrar que a tentativa de salvação do teatro português, pelo apontamento de suas falhas, não é nenhuma novidade, pois já o haviam feito outros autores.

Todavia, sobre este teatro, inspirado no de Antoine, conferências eram realizadas, dentre as quais destacam-se algumas: a do dramaturgo Ernesto Silva, a de Teófilo Braga e as de Heliodoro Salgado. No ano de 1904, contando com o apoio das conferências e de dois espetáculos montados, o naturalismo, nos palcos portugueses, começa a ganhar força. A estreia deu-se com uma peça do repertório de Antoine (*Tante Léontine* de Maurice Boniface e Edouard Boudin, estreada em 1890, no “Teatro Livre”, cuja versão portuguesa intitulou-se *A Moral Deles*, de César Porto e Luís da Mata) e um “prólogo dramático”, *Amanhã*, de Manuel Laranjeira. Já a segunda temporada da versão portuguesa do “Teatro Livre” ficaria marcada pela dissidência no grupo: Araújo Pereira e Luciano de Castro saem e fundam o “Teatro Moderno”, de curta duração (meses de junho e julho de 1905, apenas). As peças representadas por este “Teatro Moderno” alternavam-se entre estrangeiras (*O Pai Natural* de E. Dupré, por exemplo) e nacionais (*Missa Nova* de Bento de Faria, *As feras*, de Manuel Laranjeira e outras peças).

Em 1908, o “Teatro Livre” entra em decadência porque os propósitos iniciais haviam-se perdido, causando o retrocesso. Todavia, é notório o fato de Portugal ter ainda um meio teatral acanhado e a permanente necessidade de renovação das peças, autores, atores e encenadores. A crítica dividiu-se então entre os que eram progressistas

e os que eram conservadores. Em números, o “Teatro Livre” e o “Moderno” trouxeram ao público quatorze textos de treze novos dramaturgos que procuravam combater

[...] a moral convencional e denunciavam-se as injustiças de uma ordem social opressiva, tomando-se como alvos principais os falsos preceitos (*O Estigma*, *Quinto Mandamento*, *Lei Mais Forte*), o celibato dos padres (*Novo Altar*, *Missa Nova*), as desigualdades sociais (*Em Ruínas*, *Amanhã*), a justiça burguesa (*Às Feras*, *Degenerados*). Mas [...] a linguagem retórica empregada, a abordagem panfletária dos temas, a hipertrofia do significado em relação ao significante, restringiam-lhes consideravelmente o alcance, encerrando-os nos limites históricos do tempo em que surgiram.

(REBELLO, 1978, p. 84)

Assim, este teatro, representado para um público burguês, insere-se numa linhagem naturalista, mas ainda com insinuações românticas. Mesmo assim, estes dois teatros, o “Livre” e o “Moderno, representaram um marco combativo ao marasmo do teatro e da sociedade portuguesa e, conseqüentemente, uma mudança de valores. Ao lado disto, em Portugal, o teatro musicado assumia importância. Pense-se, por exemplo, em *A Serrana* (1899) de Alfredo Keil sobre o libreto de Henrique Lopes de Mendonça, peça extraída de uma novela camiliana (romântica), mas de tendência naturalista por querer retratar os costumes de aldeões, em que o idioma pátrio é utilizado, pela primeira vez, neste gênero de teatro. Assim como a grande influência no teatro dramático desta época era a exercida pela França, verifica-se que, no campo das relações entre teatro e música, o destaque fica para a Itália. *A Serrana* foi a primeira tentativa de uma ópera nacional, mas que não obteve seqüência.

Nesta área, considera-se também que, desde *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737) de Antônio José da Silva (o Judeu) e do compositor Antônio Teixeira, não houve continuadores de igual talento para este tipo de teatro que envolve a música. É o que se costuma dizer, como pudemos notar, a respeito do teatro de Gil Vicente e Almeida Garrett, por exemplo. Somente no ano de 1864 é que surge um continuador do Judeu nesta área: é o primeiro modelo de uma opereta com características nacionais – *Intrigas no Bairro*, texto de Luís de Araújo e música de Eugênio Monteiro de Almeida. Esta peça alcançou êxito e, no ano seguinte, fizeram *Novas Intrigas no Bairro*. Neste momento, a ópera-cômica francesa começa a entrar em voga, mas os portugueses não desistem de criar a opereta nacional com *Se Eu Fosse Rei* (1876) de Sá Noronha, *Maria*

da Fonte (1879) de Augusto Machado, *O Burro do Senhor Alcaide* (1891) de Ciriaco Cardoso em parceria com João da Câmara, e *O Brasileiro Pancrácio* (1893) de Freitas Gazul. Destes, o mais bem sucedido foi o trabalho de Ciriaco Cardoso e João da Câmara. Após a morte de Gervásio Lobato e Ciriaco Cardoso, Felipe Duarte foi o sucessor deles e o responsável por grande número de operetas das mais representativas – *O Oito* (1896) de João da Câmara, *O Fado* (1910) de João Bastos e Bento Faria, e outras.

Em resumo, estas peças, de fato, seguiam o convencionalismo do gênero a que pertenciam, mas há “em quase todas uma preocupação, determinada pela crescente influência do Naturalismo, de reproduzir com fidelidade (meramente exterior, é certo) o quadro social em que a ação decorre [...]” (REBELLO, 1978, p. 94). Nesta altura, *fin de siècle*, surge também a revista, espécie de resumo dos principais fatos e acontecimentos transcorridos em determinado ano. De influência francesa, a revista virou uma verdadeira febre em Portugal, ostentando duas tendências: a primeira era crítica, promovendo a sátira social, e a segunda contentava-se com o simples divertimento do público. As revistas do ano portuguesas alternavam entre estas duas tendências, mas penderam mais para a segunda, sobretudo nos tempos da censura. Vejamos um breve histórico de algumas revistas: *O Festejo dum Noivado*, ano de 1852, de Braz Martins, primeira revista do ano portuguesa. De 1853 a 1870, muitas foram as revistas representadas. *Fossilismo e Progresso*, revista do ano de 1856, de Manoel Roussado, *A Revista de 1858* de Joaquim Antônio de Oliveira e os *Melhoramentos Materiais*, do ano de 1860, de Andrade Ferreira foram as que mais forte sentiram o peso da censura. Em 1870, Sousa Bastos (1844 – 1911) escreve *Coisas e Loisas de 1869* que significaria uma mudança no estilo das revistas, pois a este gênero retrospectivo acrescentaria mais fantasia e diminuiria a crítica social e política. Há o destaque para a *Viagem à Roda da Parvónia* (1879) de Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo, caracterizada pela virulência satírica. Marcelino Mesquita escreveu a revista do ano *A Tourada* (1894), assim como também compuseram revistas outros dramaturgos de renome.

Assim, iam surgindo novos dramaturgos, que também escreviam ora uma opereta, ora uma revista do ano, ora um drama histórico, ora uma peça naturalista etc. até o adentrar da República. Contudo, o mais interessante é observar que esta oscilação entre os gêneros, sobretudo no campo teatral, não é algo tão incomum, podendo inclusive ser vista como uma característica da passagem do século XIX para o XX, da transição. Isto vai diretamente ao encontro daquilo que se pode afirmar a respeito das

peças de teatro do nosso *corpus*. Trata-se de explicar, por exemplo, o fato de Mário de Sá-Carneiro, escritor e poeta, cujo nome está intimamente ligado à geração modernista de *Orpheu* (1915), possuir textos teatrais tão relacionados às várias correntes do final do século, com estrutura naturalista, tópicos temáticos românticos, simbolistas etc., e, por outro lado, escritos altamente sintomáticos da modernidade, vanguardistas (o poema *Manucure*, por exemplo).

O que se pode concluir a respeito disso é que a definição da poética de Sá-Carneiro tem oscilado entre extremos. Assim, n’*O modernismo em Mário de Sá-Carneiro* (1997), de Fernando Cabral Martins, podemos verificar que Dieter Woll, escritor de *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro* (1960), coloca a primeira fase dos poemas de Sá-Carneiro como simbolista e, a segunda, modernista. Também enxerga afinidades com o Expressionismo. Maria Aliete Galhoz a vê como romântica, realista, órfica, barroca e surrealista, sendo esta última uma definição frequente da poética de Sá-Carneiro. A escritora Natália Correia (1923 – 1993) também chamou esta poética de surrealista. Assim, enquanto alguns procuraram definir a poética de Sá-Carneiro como típica do fim-de-século, outros acreditaram mesmo que ela fosse precursora do surrealismo português.

Embora as leituras sejam tão variadas quanto a própria poética sá-carneiriana, há um consenso em relação ao fato de Sá-Carneiro ser simbolista ou modernista. Os que acreditam no simbolismo de Mário de Sá-Carneiro são críticos como João Gaspar Simões, que no prefácio a *Poesias* (1946) vê o poeta como simbolista, mas o reconhece como um precursor da poesia moderna. Por vezes, também o consideram decididamente simbolista. Assim, José Augusto Seabra comenta que “Os ‘ismos’ não seduziam, à primeira vista, o poeta de *Dispersão*, que permaneceria apegado à escrita do Decadentismo-Simbolismo” (apud CABRAL MARTINS, 1997, p.124). Fernando J. B. Martinho afirma que ele “é mais um poeta da continuidade que da ruptura: se foi vanguardista com ‘Manucure’, por blague o foi, como se sabe” (apud CABRAL MARTINS, 1997, p. 124); e, para finalizar esta lista, Óscar Lopes diz que Sá-Carneiro é a “personificação máxima e até patética do decadentismo-paulismo” (apud CABRAL MARTINS, 1997, p. 124).

Na posição contrária, a que marca a atitude vanguardista de Mário de Sá-Carneiro, encontram-se José Régio (1901 – 1969), desde 1925, ano da sua tese de licenciatura intitulada *As Correntes e Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, na qual apresenta Sá-Carneiro como precursor e mestre do modernismo português.

Ainda que, na altura dessa tese, parte importante da obra de Sá-Carneiro não fosse ainda conhecida, Régio soube dar ao poeta um lugar de maior relevo. E quanto a ser simbolista ou modernista, Régio problematiza a discussão, abrindo um leque de infinitas opções, afirmando que Sá-Carneiro é “um revolucionário [...] de raiz clássica” (apud CABRAL MARTINS, 1997, p. 124). Nisto, Cabral Martins assenta a definição da poética de Mário de Sá-Carneiro como aquela que vai de clássica a vanguardista, passando por romântica, decadente, simbolista.

Retornando ao comentário sobre o naturalismo, no que se refere ao período de 1910, República, até o ano de 1926, início da ditadura em Portugal, podemos observar que os efeitos desta estética da verdade natural são ainda sentidos. Ou seja, assim como peças anunciavam o naturalismo, na década de 1880, ainda que entremeadas por peças de tendência neo-românticas, os resultados deste anúncio continuaram durante a República. O propósito de intervenção social, típico do naturalismo, serviu muito bem a estes anos da República. Em 1911, surge um decreto que visa à reestruturação do ensino da arte dramática no país, tornando o Conservatório português um dos mais avançados da Europa. Assim, cumpre reiterar que, conscientes do *déficit* em matéria cênica, os portugueses muito fizeram para que o teatro ganhasse nova força, tanto é que não foram poucas as vezes em que o teatro foi tratado como assunto de lei. A começar pelo plano de salvação do teatro nacional implantado por Almeida Garrett, que se utilizou da investidura em cargos políticos como ministro e secretário de Estado para promover a arte dramática. Todavia, se tivemos de um lado, no âmbito português, esta particularidade de ação política pela força da lei em relação à cena, por outro lado, de modo contraditório, os governos, independentemente do tipo de regime político adotado, sempre censuraram as peças que não lhes pareciam convenientes.

Na República, os autores começaram a gozar de uma maior liberdade, inclusive para atacar o regime vigente. Os homens de teatro continuaram a fazer suas peças em moldes naturalistas, mesmo quando era necessário evocar a história para tratar do regime anterior, a Monarquia. Muitos dos autores já vistos, sobretudo aqueles que alternavam o gênero das peças produzidas, entraram ativos nos anos de 1910 e compuseram peças que ganhavam regularmente a cena até os anos de 1920, como foi o caso de Marcelino Mesquita e Lopes de Mendonça. Autores, cujas obras são posteriores a 1910 e à Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), mas em que a estética naturalista ainda aparece são: Vitoriano Braga (1888 – 1940), Jaime Cortesão (1884 – 1960), Carlos Selvagem (1890 – 1973) e Alfredo Cortez (1880 -1946), cuja peça *O Lodo*,

representada em 1923, é considerada o “momento culminante” (REBELLO, 1978, p. 103) do realismo dramático português.

Todavia, enquanto Portugal ainda cultivava o naturalismo, outros países já se deparavam com a crise dele. Mais uma vez, a explicação para este novo atraso estético está no fato de que a arte reflete as estruturas sociais e econômicas do país. Luís Francisco Rebello, no já citado livro *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico (1870 – 1910)*, prefere o termo “lenta evolução” à palavra “atraso”, neste caso. Vemos que a escolha deste eufemismo não deixa de ter a sua razão de ser, pois, ainda que pouco, o teatro português já não é mais, nesta época, a simples cópia de modelos franceses, por exemplo. Novos movimentos literários surgiram:

[...] os movimentos literários em torno dos quais se aglutinam **as tendências dominantes nos primeiros anos da República – a “Renascença Portuguesa”, o “Orpheu” – subalternizam o teatro e, quando alguns dos seus principais expoentes através dele procuraram exprimir-se, fizeram-no segundo cânones já ultrapassados:** os dramas históricos em verso de Jaime Cortesão no primeiro caso (*O Infante de Sagres*, 1916; *Egas Moniz*, 1918), no outro o drama simbolista *O Marinheiro* de Fernando Pessoa (publicado em 1915, no 1.º número do “Orpheu”, mas escrito dois anos antes). (REBELLO, 1978, p. 104, o negrito é nosso).

Existem ainda três tipos de teatro sob o signo do naturalismo, de autores com convicção monárquica ou democrática: o primeiro é o drama histórico, cujos exemplares notórios de que falamos são as peças *Pedro, o Cruel* (1916), de Marcelino Mesquita, e *O Crime de Arronches* (1924) de Lopes de Mendonça. O segundo tipo refere-se ao drama regional, de costumes, de que é exemplo a peça *Maria da Graça* (1910) de Urbano Rodrigues e Vitor Mendes. E o último tipo é o drama ou a comédia de costumes mais interessante, em que transparece “a desagregação da sociedade burguesa durante os anos de guerra e nos que imediatamente se lhe seguiram [...]” (REBELLO, 1978, p. 105), como, por exemplo, as peças de Vitoriano Braga. Assim, neste último tipo é que temos

[...] o desregramento sexual e o tédio existencial de algumas personagens criadas por estes e outros dramaturgos, como o *Octavio* de Vitoriano Braga (1916), a *Zilda* de Cortez, o *Herdeiro* de Selvagem (1923) **ou os protagonistas das peças, em grande parte inéditas, de Ponce de Leão (*Alma*, 1913, escrita**

em colaboração com Mário de Sá-Carneiro; *A Onda*, 1915; *Venda*) – e, sobretudo, a solidão angustiada das criaturas de Raul Brandão [...]. (REBELLO, 1978, p. 105-6, o negrito é nosso).

É, no entanto, com os autores modernistas como Almada Negreiros (1893 – 1970), José Régio e Branquinho da Fonseca (1905 – 1974) que o naturalismo começa a ser superado. Todavia, em 1926, o regime ditatorial impõe censuras ao teatro e isto causa nova esterilização. Para finalizar, quando se comenta sobre o naturalismo no teatro, pelo viés de dramas históricos, do primeiro tipo acima mencionado, convém salientar que o naturalismo, aí, encaixa-se pelo fato de seus autores fazerem a sua crítica social, valendo-se da história, mas sempre com o intento de deixar transparecer as suas convicções políticas, fossem elas em prol da Monarquia ou da República.

3. A IMPORTÂNCIA DO TEATRO NA GESTAÇÃO DO PRIMEIRO MODERNISMO PORTUGUÊS: UMA ANÁLISE DAS PEÇAS DE JUVENTUDE DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

O interesse pelo teatro, em Mário de Sá-Carneiro (1890 – 1916), manifesta-se logo cedo. E, embora a existência deste modernista português tenha sido breve, pois morre um pouco antes de completar vinte e seis anos de idade, poderemos observar que este interesse é permanente, tendo-o acompanhado durante toda a produção de sua obra. Prova deste prematuro despertar para o teatro é o fato de, já no ano de 1899, então com apenas 9 anos de idade, Sá-Carneiro ter criado pequenas peças de teatro que representava no âmbito familiar, dividindo os papéis das personagens entre os criados da casa do pai. O interesse pela poesia veio logo a seguir, em 1902, quando começou a escrever num caderninho em que ia passando a limpo os novos poemas. Ao iniciar os estudos no Liceu, Sá-Carneiro intensifica, ao lado dos colegas, o seu interesse pela literatura, escrevendo poemas e traduzindo textos. O teatro, aqui, ocupa uma posição de destaque: Sá-Carneiro ajuda a fundar a Sociedade de Amadores Dramáticos, no ano de 1912, com a qual colabora, efetivamente, tanto como ator quanto como autor de peças teatrais. É também este o ano de escritura e representação da peça *Amizade*, que analisaremos mais detalhadamente no capítulo 4.

Na introdução à *Juvenília Dramática* (1995), conjunto de quatro textos inéditos (sendo três da autoria de Mário de Sá-Carneiro) encontrados no espólio de Fernando Pessoa (1888 – 1935) e trazidos ao público por Manuela Nogueira, o simples objetivo da organizadora é dar a conhecer os textos dramáticos que Sá-Carneiro confiou a Fernando Pessoa. Estes manuscritos estavam num envelope, em que se podia ler: “*One act plays by Mário de Sá-Carneiro*” (*Peças em um Ato* de Mário de Sá-Carneiro), dentro de uma arca, junto da obra do poeta saudosista Henrique dos Santos Rosa (1850 – 1925). A hipótese primeira que se pode sustentar a respeito de os textos terem permanecido inéditos, no fundo de uma arca, seria a de esquecimento. Todavia, Pessoa, na “Tábua Bibliográfica” de Mário de Sá-Carneiro, publicada no número 16 da Revista *Presença* (1928), terá sido provavelmente o maior responsável por promover a exclusão de toda a produção dramática da obra de Mário de Sá-Carneiro. Assim, a hipótese segunda, e a nosso ver a mais razoável, é a de que os textos não teriam sido esquecidos, mas, de fato, excluídos.

O conjunto de quatro textos encontrados, na arca de Fernando Pessoa, é datado dos anos de 1907 e 1908. O primeiro deles é um episódio dramático extraído de um conto dialogado de Michel Provins (*L'Aveugle*), cuja tradução é *O Cego*, adaptado à cena por Mário de Sá-Carneiro. O título em português é *Feliz pela Infelicidade*, peça dedicada ao amigo Rogério Garcia Perez, com um ato e quatro cenas. O segundo texto é a peça *O Vencido*, representada em 1909 pelo Clube Simões Carneiro. Escrita em Camarate, em outubro de 1907, possui um ato e onze cenas. O terceiro texto é uma peça sem título, em um ato e cinco cenas, em que Sá-Carneiro, na primeira folha, pede ao amigo Rogério Garcia Perez que o ajude a dar um nome à peça assim como tinha feito com *O Vencido*. E o último dos textos é da autoria de Marcelino Mesquita, “Peraltas e Sécias” (1899), comédia histórica sobre a corte de D. Maria I, cuja décima quinta representação obteve uma condecoração que o autor recusou. A presença de uma cópia deste texto de Mesquita junto das peças de Sá-Carneiro encontra justificativa possível no fato de Sá-Carneiro a ter dado, de presente, ao amigo Pessoa. Vejamos, a seguir, cada uma destas pequenas peças de teatro da autoria de Sá-Carneiro.

3.1. FELIZ PELA INFELICIDADE

Começamos a nossa análise pela explicação de um fator de ordem cronológica, comum às peças e a outros textos de Sá-Carneiro, que nos chama a atenção: a peça *Feliz pela Infelicidade*, no início, é datada de fevereiro de 1908. No entanto, no final do texto consta a data de dezembro de 1907. Em Nota à **Juvenília Dramática**, Maria Aliete Galhoz explica esta aparente controvérsia das datas das peças de juventude pelo fato de Mário de Sá-Carneiro ter o hábito de oferecer cópias dos textos aos amigos; assim, a data mais recente seria a da cópia, como é o caso desta peça, oferecida ao amigo Rogério Perez.

Feliz pela Infelicidade traz, no título, uma das figuras de linguagem mais utilizadas na poética de Sá-Carneiro: o oxímoro, ou seja, a combinação de palavras de sentido oposto que, a princípio, parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam uma expressão. A ação desta peça passa-se em Lisboa, no tempo atual dela (1907). O espaço é fechado: um aposento. As personagens são André, engenheiro, 40 anos, que aparenta ter mais idade; o pintor Jorge, 38 anos; Germana, 30 anos, esposa de André; e uma criada. Ao iniciar a peça, na cena I, André e Germana estão a trabalhar, fazendo traduções de romances-folhetins. Este trabalho, para André, é humilhante, inclusive porque rende pouco dinheiro para o sustento da casa. Mas, como ficou cego depois de um acidente, teve de abandonar a profissão de engenheiro e encontrou, neste caminho, o único meio de subsistência ao lado da esposa. André pode ser visto, a exemplo de outras personagens recorrentes na obra de Mário de Sá-Carneiro, como a figura do inadaptado, aquele que não se conforma com a situação em que vive – a cegueira, o trabalho humilhante, a dificuldade financeira etc. Todavia, a esposa é quem tenta conformá-lo, embora sofra de “tédio mortal” (SÁ-CARNEIRO, 1907, p. 28) pela vida que levam. Assim, André, cego, é o que vê as coisas mais imperceptíveis, tal como a tristeza de Germana. O cego é o que mais enxerga, pois vê com os olhos da alma, e é por isso uma personagem com grande sensibilidade.

André se sente duplamente culpado. Em primeiro lugar, por não poder mais dar a vida abastada e luxuosa que todo marido deveria poder dar à esposa. E, depois, por saber que Germana casou-se com ele pela vontade dos pais dela, e não por vontade própria, pois que estava apaixonada por Jorge, que é agora um pintor célebre, radicado em Paris. Insere-se, aqui, já a temática do casamento de conveniências,

tipicamente burguês, que veremos se repetir na peça *Alma* (1913), de Mário de Sá-Carneiro e Antônio Cardoso Ponce de Leão (1891 – 1918), ou na peça *A Venda* (inédita),⁶ de Ponce de Leão. O casamento mais conveniente parece, assim, fadado ao erro desde o princípio, pois um dos cônjuges casa-se apaixonado por outra pessoa. Eis a manifestação da triangulação do relacionamento amoroso como elemento recorrente.

Apesar disso, Germana insiste em dizer ao marido, como se dissesse a si mesma, que a cegueira é uma fatalidade, que não há culpados. O arrependimento de André frente ao casamento imposto a Germana em nada muda a opinião dela, pois sacrificar-se pelo marido era um prazer: a esposa tendo gozado o tempo em que o marido tinha saúde, deveria agora resignar-se com ele no sofrimento. Se, por um lado, André sente-se culpado pelo sofrimento que a sua cegueira causa à esposa, por outro, numa posição bem egoísta, sente-se menos infeliz do que poderia ser porque a esposa mantém-se ao lado dele, como ele próprio diz: “Talvez *eu* fosse muito mais infeliz se *tivéssemos* continuado a ser felizes!” (SÁ-CARNEIRO, 1907, p. 32).

André, no entanto, julga que a única saída para Germana libertar-se do sofrimento em que vive é o desaparecimento da origem deste sofrimento. Assim, já que a esposa não deixa de sofrer, André chega a pensar em suicídio. Neste caso, morrer significaria a extinção do sofrimento, mas falta-lhe a coragem para isto e, além do mais, ama Germana. Ter a esposa ao pé de si é a maior felicidade de sua vida. Se não fosse o acidente, a esposa talvez tivesse a coragem de livrar-se do sofrimento. André chora e pede perdão a Germana por sentir essa felicidade egoísta em relação ao acidente. No final desta cena, André sai e Germana fica a costurar.

Na cena II, a criada entra, anunciando a chegada de um sujeito, que se apresenta como Manuel de Sousa. Germana não conhece nenhum senhor com este nome, mas, como ele faz questão de lhe falar, a dona da casa pede à criada que o faça entrar. Na cena seguinte, quem entra é Jorge, que explica ter utilizado outro nome para garantir a recepção. Vindo de Paris, Jorge quebrara a promessa que havia feito, a de nunca mais voltar a Portugal. É muito comum, na obra de Mário de Sá-Carneiro, a figura do artista que, em geral, procura Paris como refúgio, como cidade em que se encontravam a arte e o saber contemporâneos, de onde vinham as novidades – é assim com Cesário Gil de *Amizade* (1912), que regressa a Portugal após 12 anos em

⁶ Uma cópia do manuscrito inédito foi-nos gentilmente oferecida por Luiz Francisco Rebello.

Paris; n' *A Confissão de Lúcio* (1913), o escritor Lúcio Vaz parte para Paris mais de uma vez, regressando, por fim, a Portugal. No entanto, Paris, para Jorge, representara apenas a tentativa inútil de esquecer a amada Germana.

Ao regressar, Jorge está a par da vida atual de Germana, do acidente do seu marido, e tem a noção, sobretudo, de que Germana não é feliz. Germana confirma o acidente, contando tudo o que aconteceu, o que fazem para ganhar a vida e o que aconteceu com a pequena fortuna que possuíam, extinta, aos poucos, por má administração de mãos estranhas. Perante Jorge, Germana reafirma o seu dever: permanecer ao lado do marido, não importando as adversidades a que tenha que se submeter. Jorge tenta afastá-la deste dever de esposa, das convenções do casamento, mostrando que ainda há tempo para serem felizes juntos. Antes disso, porém, o pintor relembra que fora renegado para esposo, pelos pais de Germana, por ser artista e que, hoje, é o engenheiro quem não pode garantir o bom futuro da esposa.

Desde o último encontro, há doze anos, no qual havia perdido a disputa pela mão de Germana, Jorge tinha a certeza de que era correspondido no amor. Isto, como sempre, Germana tenta negar. Ainda assim, Jorge joga sobre Germana o fato de ela nunca ter amado André e a sua descrença nesse falso amor. A explicação mais eficaz para esta situação é a de que estar ao lado do marido, do sofrimento, serviria para que Germana expiasse a sua culpa: a de nunca ter amado André, ou ainda, a de pensar em outro homem, Jorge, durante todos estes anos. A culpa da traição não é física, mas moral como veremos também no estudo da peça *Alma* (1913). É também Jorge quem propõe a “junção [...] das almas” (SÁ-CARNEIRO, 1907, p. 40) – inserindo-se já aqui a dualidade corpo *versus* alma, tão destacada na poética de Sá-Carneiro. Após, finalmente, fazer a Jorge a confissão de seu amor, Germana, a esta altura, quase convencida a abandonar o marido e seguir com o pintor, vê o marido entrar e isto lhe traz a lembrança do sofrimento, fazendo com que ela volte atrás e negue a ideia.

Na última cena, Germana, na presença do marido e acreditando que de nada suspeitasse, faz com que o pintor vá embora o mais rápido possível. No entanto, André deseja saber quem é o homem que ali estava e Germana conta a verdade, diz que é Jorge de Mendonça quem acabara de sair dali. André fica satisfeito pela resposta sincera, pois tinha ouvido toda a conversa dos dois. Neste momento, sente-se feliz mais uma vez por ter ficado cego, pois se não tivesse sido assim a esposa provavelmente teria tido a coragem necessária para deixá-lo. Após se abraçarem,

voltam os esposos a traduzir os romances porque não podem perder um único dia de trabalho sequer, e o pano cai.

3.2. O VENCIDO

Esta peça, escrita em 27 de outubro de 1907, em Camarate, lugar onde Mário de Sá-Carneiro passou a infância ao lado dos avós paternos (já que ficara órfão de mãe aos dois anos de idade), ostenta, como data inicial, fevereiro de 1908, em Lisboa. Intitulada por Rogério Garcia Perez a pedido de Sá-Carneiro, esta peça de teatro traz como temática central o posicionamento e o questionamento da fé frente à ciência e vice-versa. Isto leva-nos a refletir até que ponto cada uma, fé e ciência, a seu modo, seriam capazes de responder às mais profundas indagações da humanidade, bem de acordo com o gosto do tempo de Sá-Carneiro, tempo em que se confrontavam muitas correntes estéticas, políticas e filosóficas.

A ação desta peça se passa, nos arredores de Lisboa, atualidade, na casa da personagem Rodrigo, 52 anos, um sábio que crê na ciência. As outras personagens são: o Padre, 50 anos, amigo de Rodrigo há muitos anos, mas o seu oposto, pois crê em tudo que está relacionado ao misticismo; Antônio, 60 anos, criado de Rodrigo há 19 anos; Daniel, 18 anos, filho de Rodrigo; Maurício, 20 anos, amigo de Daniel; o Médico, 45 anos, e dois trabalhadores.

Ao iniciar a peça, ato único, na cena I, Rodrigo está na sala, lendo uma revista científica e à espera da chegada do Padre Sousa, amigo que não vê há vinte anos, uma vez que o Padre passou todo este tempo fora de Portugal, em missões, junto de selvagens. Rodrigo lamenta o fato de o filho não poder esperar a chegada do Padre, pois está para sair em caçada com Maurício. Isto, todavia, não seria um grande problema, pois que o Padre ficaria com eles por oito dias. O que causa mais surpresa a Daniel é o fato de seu pai, tão cético, cultivar uma amizade tão duradoura com um religioso.

Na cena II, Maurício chega e sai com Daniel. Antes, o pai pede ao filho que tome muito cuidado, pois o filho é tudo o que lhe resta. Na cena seguinte, Antônio, o criado, entra para perguntar ao patrão quantos talheres põe à mesa. Em seguida, Antônio, ao arrumar a mesa, demonstra, a exemplo de Daniel, a sua surpresa com o fato de o patrão, tão cético, receber em casa um Padre. Relembra a dificuldade que tiveram para que Rodrigo aceitasse batizar o filho e o que a esposa, embora muito amada pelo marido, sofria com as implicâncias por ir à missa etc. O criado chega até mesmo a pensar que Rodrigo tem parte com o diabo, ao falar de uma casa, no

quintal, a que o patrão chama de laboratório, onde se fazem descobertas – local venerado pelo protagonista.

A personagem do criado desta peça desempenha um papel interessante. Antônio, que há dezenove anos está servindo na casa de Rodrigo, possui semelhanças claras com a personagem do criado Telmo Pais do drama em três atos *Frei Luís de Sousa* (1844), de Almeida Garrett. Assim como Telmo, Antônio passa de uma casa à outra. Telmo servira primeiro à família de Dom João de Portugal e, com o casamento de Dom João, passou a servir Madalena, sua esposa. Quando viúva de D. João e casada com Manuel de Sousa Coutinho, com quem tem uma filha chamada Maria, Telmo continua a servir a casa de Madalena. N’*O Vencido*, Antônio trabalhou primeiro na casa da esposa de Rodrigo e com ela, após o casamento, migrou para a casa de Rodrigo, onde está até hoje. Além disto, estas personagens, Telmo e Antônio, possuem características que não são comuns aos criados; alcançando *status* de quase parentes, manifestam vontade própria sobre as decisões e a vida dos patrões, ocupando assim a posição de mentores, mestres ou tutores.

A seguir, nas próximas duas cenas, o Padre é recebido por Antônio e, depois, por Rodrigo. Os dois amigos, o dono da casa e o Padre, começam a velha discussão sobre o ateísmo e a crença. Disto, fica a impressão ao Padre de que Rodrigo está mudando de opinião, mas o amigo é firme em persistir na negação da existência de Deus. Em síntese, negar que Deus exista ou declarar a sua morte significa negar ou pôr termo aos fundamentos transcendentais da existência, de Deus como explicação ou fonte de valorização para o mundo, tanto na civilização como na vida das pessoas.

O Padre, na cena VII, interessa-se por saber das invenções de Rodrigo, que está construindo um “acumulador elétrico de pouco peso e volume, mas que possa armazenar uma grande quantidade de eletricidade” (SÁ-CARNEIRO, 1908, p. 64). O Padre pede a Deus que ajude o amigo na invenção e isto provoca o início de uma nova discussão, pois Rodrigo em nada aceita a presença de Deus, que na sua opinião não existe. Neste momento, o religioso diz que, durante as suas missões, em terra de selvagens, escapara da morte numa ocasião em que se agarrara a um crucifixo. Para Rodrigo, este não passa de um objeto de metal. É possível verificar a crítica dirigida às instituições religiosas, sobretudo ao catolicismo, com os seus ícones: imagens e objetos. No entanto, diante de tanta descrença, o Padre adverte o amigo de que tem

um filho querido e que Deus pode castigá-lo em seu filho, com a intenção de que possa crer ou condenar a negação que faz Dele.

Na cena VIII, Daniel aparece à porta, numa cama de árvores improvisada, junto de Maurício. Na caçada, Daniel, por acidente, feriu a si próprio e a bala encontra-se alojada no peito. Na cena seguinte, o médico aparece para cuidar de Daniel e todos correm para perto dele, exceto Rodrigo que fica na sala a pensar: “Sempre existirá Deus?” (SÁ-CARNEIRO, 1908, p. 70). O médico volta e diz a Rodrigo que, devido ao grave estado de saúde de Daniel, só um milagre poderia salvá-lo e recomenda que rogue a Deus. No desfecho da peça, Rodrigo, em completo desespero, agarra-se também ao crucifixo que o Padre havia deixado em cima da mesa, e pede a Deus a salvação de seu filho, proferindo as seguintes palavras: “Meu Deus!... creio... sim, creio em ti!... Oh! salva-me, salva-me o meu filho!... o meu filho!...” (SÁ-CARNEIRO, 1908, p. 71). O Padre, ao ver a súplica, apressa-se a amparar Rodrigo e o pano cai.

3.3. [Sem título]

Esta terceira peça, de 16 de fevereiro de 1908, permaneceu sem título, embora o autor Mário de Sá-Carneiro tenha pedido ao amigo Rogério Garcia Perez que a intitulasse, como já havia feito com a peça *O Vencido*. Assim como nas demais peças vistas até aqui, a data de conclusão é um pouco anterior à data que consta na abertura da peça. Trata-se de um ato único, cujo cenário é o luxuoso gabinete de trabalho da personagem O Visconde, 33 anos. A ação acontece em Lisboa, atualidade. As outras personagens são: A Baronesa, 27 anos; O Barão, 45 anos; e um criado.

A ideia central desta peça reside na crítica da preservação das convenções matrimoniais. Veremos que este tipo de crítica é também uma recorrente, sobretudo nas peças *Amizade* (1912) e *Alma* (1913). É a história de uma mulher distinta, a começar pelo título de Baronesa, que ao descobrir, através de um bilhete, que o marido tem uma amante, resolve ir atrás de um outro homem – o Visconde, amigo da família e muito apaixonado pela Baronesa – a fim de pagar o marido com a mesma moeda. No entanto, o Visconde, podendo aproveitar-se da situação, tendo aos pés a mulher que sempre amou, nega-se a ajudá-la a manchar a sua honra de esposa, tentando conformá-la com as seguintes palavras: “Pode-se ter muitas amantes e só amar uma, a esposa” (SÁ-CARNEIRO, 1908, p. 88).

Todavia, é durante esta primeira visita da Baronesa que o seu marido, o Barão, resolve aparecer à casa do Visconde, a fim de obter conselhos, tidos como os mais sensatos. E, assim, às escondidas, ouvindo a conversa de seu esposo com o Visconde, é que a Baronesa fica sabendo de toda a verdade: não se trata de uma amante, mas, antes, de uma filha, anterior ao seu casamento, de nome Matilde, já órfã de mãe e criada por uma tia que acabara de morrer. A preocupação que aflige o Barão é a de nunca ter falado com a sua esposa sobre a existência dessa filha, que ele entretanto não quer deixar abandonada. O Visconde aconselha ao Barão que confie na esposa, apostando em que a moça, Matilde, será aceita – pois o Visconde, de antemão, já tem consciência do equívoco da Baronesa, que pensava que o marido tinha uma amante.

No desfecho, a Baronesa fica muito feliz por saber que se trata de uma filha do marido e não de outra mulher. Apressa-se a ir para casa, dando-se conta da loucura que quase cometera, mas que o Visconde, justamente por amor, soube evitar. Por

muito amar foi o Visconde capaz do sacrifício mais alto – amar apenas com a *alma* e renunciar à aproximação física. Todavia, o final desta peça aponta para um quase possível triângulo amoroso, mas que não se concretizará porque, neste caso, a esposa ama o homem com quem se casou, ao contrário do que ocorre nas peças *Feliz pela Infelicidade* (1907) ou *Alma* (1913), por exemplo.

Em conclusão, estes primeiros escritos de Mário de Sá-Carneiro revelam um teatro de peças convencionais, cuja estrutura está ainda muito ligada ao Naturalismo. Os textos são comparáveis, nesta fase, a esboços de pintor enquanto exercícios de arte, em relação à obra adulta, que seria o quadro final. Estas peças mostram-se acabadas, mas há que se levar em conta que se trata de uma produção de juventude. Todavia, deixam já entrever, antecipadamente, uma temática cara aos escritores modernistas em geral: a questão do *duplo* ou da personalidade dissociada. Isto transparece, desde logo, por exemplo, na dissociação radical da protagonista de *Feliz pela infelicidade*, dividida entre corpo e alma. Com efeito, Germana, casada com um homem a quem não ama, mas ao qual se mantém fiel, em corpo, honrando assim, convenientemente, a dignidade matrimonial, não consegue deixar de amar verdadeiramente o homem com o qual não se casou, mas que é o amor da sua alma. Esta temática voltaria a aparecer na peça *Alma*, de 1913.

Por fim, cumpre ainda dizer, a propósito dessas peças de juventude de Mário de Sá-Carneiro, que o fato de o autor pedir ajuda para compor o título de algumas delas é indicativo da sua necessidade de partilhar, dar a conhecer, incluí-las no conjunto da sua obra literária. Nesta altura em que o autor ainda está fazendo os seus primeiros exercícios de arte, a opinião e a ajuda dos amigos pareciam-lhe indispensáveis. O autor necessitava de alguém que ouvisse os seus textos, favorecendo a troca de ideias. Mais tarde, na correspondência epistolar entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, a importância atribuída às cartas confirma esta necessidade. De resto, o interesse em partilhar com os amigos mostra-nos que, para o escritor Sá-Carneiro, a amizade tem um grande valor, seja quando se reflete nas parcerias da vida real, sobretudo as que resultaram nas peças do ano de 1912 e 1913, seja mesmo na temática de sua ficção: “O amor homem/ mulher e a sua concretização talvez não o transportassem [Sá-Carneiro] a climas tão gratificantes como a amizade” (NOGUEIRA, 1992, p. 10).

4. UMA ANÁLISE DAS PEÇAS *AMIZADE* (1912) E *ALMA* (1913) DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

4. 1. O TEATRO PORTUGUÊS NO INÍCIO DO SÉCULO XX

É importante ressaltar uma vez mais que o contexto histórico-literário, de escrita das duas principais peças de teatro constituintes do nosso *corpus*, *Amizade* e *Alma*, remete-nos ao teatro português do início do século XX. Com relação a isto, devemos de novo lembrar que a presença e o convívio de características, às vezes díspares, de várias estéticas artísticas e literárias nestas peças expressa nada mais que o reflexo dos diversos diálogos recorrentes nas artes da época. De resto, o momento da escritura destas peças corresponde também ao de preparação do modernismo, que por definição pressupõe o gosto e o culto da *síntese*.

Para muitos críticos, como Luiz Francisco Rebello, os primeiros anos do século XX, em Portugal, ficam marcados, no teatro, por uma enorme lacuna (REBELLO apud CASTEX, 1971, p.26). Em geral, os críticos teatrais acreditam que os grandes nomes de Gil Vicente e Almeida Garrett não tiveram ainda dignos continuadores. Mas afinal não se pode negar que muitas foram, também nessa altura, as tentativas de renovação no campo teatral português. Com isto, os homens de teatro buscavam dar ao público conhecer e entender a sua história e o passado teatral nacional, apesar de todas as dificuldades e da falta de instrução do povo português, cujo analfabetismo chegava ainda ao índice alarmante de setenta por cento naquela época.

No que se refere a este esforço de renovação, encontramos os que preferissem a palavra criação em vez de renascimento porque, segundo o pensamento destes, não era possível fazer renascer algo que, em Portugal, nunca existira. Fato é que houve uma carência nesta área artística em Portugal como reflexo da decadente situação política e social do país. As principais fraquezas e dificuldades do teatro em Portugal resumiram-se na difícil situação financeira dos empresários de teatro, diretores de sala etc. devido à instabilidade política e à desvalorização da moeda. Além disso, a influência francesa, que era frequente e explícita em todos os segmentos das artes e da sociedade, fez com que não se conseguisse formar um grupo fortalecido e bem preparado de atores portugueses.

Outro aspecto importante a ser destacado é o de que nunca se produziu tanto para teatro como nessa época. Muitas foram as adaptações e as cópias e inúmeros foram os plágios dos autores estrangeiros. Havia uma paixão pela arte dramática, produziu-se muito, mas nem tudo era de tão boa qualidade a ponto de sobreviver. A falta de originais de cunho nacional e a preferência pelas traduções acentuaram ainda mais a decadência do teatro português. Quando a peça era de algum escritor português, tratava-se geralmente de alguma tradução do francês, feita ao bel-prazer, a ponto mesmo de os franceses chegarem a enviar alguém para coibir a sua representação. Não eram raras também as peças que se apresentavam como originais, mas de inspiração francesa assumida abertamente pelo seu autor. A reação a toda esta onda estrangeira ficou por conta da crítica à imitação do estilo de vida, ao qual estas peças parecem servir de modelo, pois

“[...] em nada restringiam o número das traduções ou das imitações: são uma das provas, entre outras, da realidade desta influência estrangeira, sobretudo francesa, o que, de resto, não é coisa nova em Portugal. Todavia, devemos bem compreender que, neste começo do século XX, Portugal vive à hora de Paris. Na vida cotidiana, que a leitura da imprensa nos levou a reviver, deparamos com esta influência francesa em todos os domínios. Assim, ao abrir o seu jornal pela manhã, um português podia aí ver um grande restaurante de Lisboa propor-lhe uma ementa toda redigida em francês. Lia igualmente todos os dias anúncios que exaltavam a qualidade e a elegância dos artigos de Paris, e os comerciantes nunca se esqueciam de avisar os seus clientes eventuais da chegada das ‘últimas novidades de Paris’. Para as mulheres, os modelos a imitar a todo o custo são as parisienses. Todos os grandes jornais tem um correspondente em Paris, [...]”
(CASTEX, 1971, p. 47-8)

Porém, antes de iniciarmos as análises das peças *Amizade* e *Alma*, consideramos necessário destacar a importância da presença de grupos literários na criação destas peças. Em 1905, Mário de Sá-Carneiro tem o projeto da criação de uma Sociedade de Teatro Novo, cujo objetivo era revelar ao público os modernos autores portugueses e estrangeiros. Ainda neste ano, Mário de Sá-Carneiro consegue levar à cena a peça *O Vencido*, representada então no prestigiado Clube Simões Carneiro. Também a esta altura Mário de Sá-Carneiro, por intermédio do amigo Rogério Perez, entra em contato com Mário Duarte, que passa a ser o diretor do grupo teatral. Podemos observar que o grupo interessava-se por criar peças sem a intervenção de profissionais e o grupo dirigido por Mário Duarte destacou-se frente a tantos grupos dramáticos da época. O objetivo do grupo era representar o seu teatro o maior número de vezes possível, encontrando salas de espetáculos que

tivessem boa aceitação de suas peças. Por isso, utilizavam-se muitas vezes do termo “beneficente” a fim de representar as suas peças. Embora houvesse grande recusa em aceitar auxílio exterior ao grupo, Mário Duarte fora incorporado pelos alunos do liceu como um dos seus.

Em 1908, Mário de Sá-Carneiro faz uso do anagrama Sircoanera ao escrever um texto em parceria com os amigos Rogério Perez e Tomás Cabreira. Mais tarde, na revista “Azulejos”, Sá-Carneiro volta a fazer uso do anagrama. Com relação a esta revista, cumpre destacar também os contos “O caixão” e “Maria Augusta” e o poema “Musa galhofeira”, escritos em 1908 e ali publicados. Estes textos, de modo geral, exploram os grandes temas da obra de Mário de Sá-Carneiro, tais como a decadência física e moral, a impossibilidade do amor, a fronteira entre o essencial e o banal etc., que conduzem ao tom melancólico e à vontade de pôr fim a tudo.

4.2. AMIZADE

A peça *Amizade*, da autoria de Mário de Sá-Carneiro em parceria com Tomás Cabreira Júnior, foi elaborada entre os meses de dezembro de 1909 e abril de 1910. A sua primeira encenação ocorreu em março de 1912, no Clube Estefânia, sob a direção de Mário Duarte. Esta peça, em três atos, fora representada por intermédio da Sociedade de Amadores Dramáticos⁷ como obra nacional inédita e chegou ao êxito, atingindo lotação máxima de audiência, já na ocasião de sua estreia. Nela são evidentes elementos típicos do drama romântico, muito embora o seu eixo matricial engate visivelmente no Naturalismo e na sua crítica dos costumes burgueses – como, aliás, já acontecia com as duas pequenas peças dramáticas que Mário de Sá-Carneiro escrevera em 1907 e 1908. A intriga envolve dois casais apaixonados: dois casos de amor que, entrelaçados por relações de parentesco, são ameaçados pela interferência externa da (falsa) moralidade burguesa. Com efeito, Ricardo e Maria – ele, um jovem estudante de Medicina; ela, uma burguesinha perfeitamente educada para o casamento –, que estão prestes a casar-se, são primos em primeiro grau que se amam já na infância – bem à maneira dos romances cor-de-rosa, cumpre anotar –, pois que o destino lhes proporcionara crescerem juntos, no mesmo lar, desde que o médico Afonso da Silveira (pai de Ricardo e viúvo precoce), resolvera aceitar o convite de um irmão e ir viver na companhia dele, da mulher (Raquel) e da filha (Maria), juntamente com o pequeno Ricardo, que tinha então apenas quatro anos de idade. Morre, no entanto, o irmão de Afonso, e este continua a viver com o filho na casa da cunhada. Vivem, os quatro, *aparentemente* muito felizes – Ricardo e Maria como noivos, Afonso e Raquel unidos por uma inabalável amizade – até que a moral burguesa põe sob suspeita essa endógena família, acusando Raquel de ser amante de Afonso já antes da morte do marido e indiciando como incestuosa a relação de Ricardo e Maria, que para os mais desconfiados eram irmãos e não primos. Todo o conflito, suscitado por cartas anônimas que Ricardo passa a receber e que o perturbam a ponto de ficar à beira da morte, é prenunciado pelo bizarro e perspicaz Cesário Gil, artista plástico de renome em Paris, que volta a Portugal para rever os amigos e se instala, como convidado, na vivenda dos Silveira.

É esta a trama cujo desenlace é marcado ainda por um ingênuo (e quase inverossímil) *happy end*: Ricardo e Maria continuam juntos e felizes com a união dos

⁷ Embora o grupo de teatro de alunos do liceu tenha se desfeito pouco tempo depois, em outubro de 1912, *Amizade* foi a peça mais importante que o grupo fez representar.

pais, Afonso e Raquel, que finalmente assumem que por trás da sua grande amizade havia mesmo um grande amor; os dois casais são felicitados pelo benévolo (e indiscreto) padrinho, Cesário, que aceita o convite para ficar vivendo com a família Silveira “eternamente numa doce e bela existência...” (SÁ-CARNEIRO & CABREIRA JÚNIOR, 1971, p. 242).

Os lugares-comuns do repertório romântico são evidentes e até há, em cena, uma menina de nome Maria, que a mãe julga “uma singular criatura” (1971, p. 202) e que nos faz lembrar a Maria de Noronha de Garrett no seu *Frei Luís de Sousa*.⁸ Mas, no todo, a peça não nos parece “ridícula” nem tão “mal construída” como a julgou o implacável Osório Mateus (2002, p. 316), ainda que em alguns aspectos seja incoerente e mesmo risível (como na primeira aparição da personagem Cesário, que, ao fazer-se anunciar na casa de Afonso, pede para falar com Raquel em vez de chamar o amigo a quem tuteava e que estivera doze anos sem ver; ou como no desenlace da trama, quando o mesmo Cesário aceita a condição de hóspede permanente da vivenda dos Silveira etc.), e às vezes seja até reacionária (como nas várias cenas que revelam a passividade feminina perante o mundo masculino ou na recorrência do diminutivo “mulherzinha”, mais de uma vez usado para nomear a jovem Maria). O que nos parece, afinal, é que a peça não é inteiramente desprovida de interesse e que merecem especial atenção alguns pontos que, para lá dos seus vestígios românticos, têm que ver precisamente com a sua filiação naturalista. Analisemos.

A tese que os autores de *Amizade* defendem – a mesma que Sá-Carneiro infiltraria, posteriormente, na base de *A confissão de Lúcio* e de vários outros textos, poéticos e narrativos, de sua autoria exclusiva – é, com efeito, proveniente do Naturalismo de Zola (atesta-o a citação posta, como epígrafe, na abertura da peça):⁹ a de que “a amizade entre dois seres tende inevitavelmente para a posse carnal” (REBELLO, 1987, p. 15). É isto mesmo que se verifica cabalmente na peça, seja através da relação de Ricardo e Maria, seja através da de Afonso e Raquel, ambas coerentes com o pensamento de Cesário, que diz: “O amor começa na amizade. Não percebo por isso como duas criaturas – um homem e uma mulher – novas e livres, podem viver

⁸ Em *Amizade* há uma cena em que Raquel, ao descobrir-se vítima da calúnia da sociedade, revela temores muito semelhantes aos de Madalena de Vilhena em *Frei Luís de Sousa*: “RAQUEL (caindo no sofá, soluçando) – Oh! que vergonha... que vergonha... ter de corar diante da minha filha!...” (SÁ-CARNEIRO & CABREIRA JÚNIOR, 1971, P. 237)

⁹ “... une amitié ayant abouti fatalement au don de la personne, comme il arrive entre homme et femme” (Émile Zola – *L’Argent*).

continuamente uma ao lado da outra sem que, como complemento dessa amizade, não sobrevenha o amor” (SÁ-CARNEIRO & CABREIRA JÚNIOR, 1971, p. 177-178).

É óbvio que essa tese pressupõe a força dos instintos, nomeadamente os de ordem sexual, que quase exclusivamente atraíram o interesse dos escritores do Naturalismo e que estiveram também, de resto, na origem dos estudos de Freud, que tão significativamente marcariam toda a arte do século XX. E não será disparate inferir, daí, que a tendência introspectiva, o isolamento do ser e o mergulho abissal nos recessos da alma – diretrizes da arte moderna, propriamente dita – tenham derivado do obsessivo interesse naturalista pelas extravagâncias psíquicas do homem oitocentista. Mas é precisamente no intervalo entre a arte naturalista e a arte propriamente moderna que se inscreve o teatro de Mário de Sá-Carneiro.

Com efeito, esse teatro apresenta-se, curiosamente, como um teatro de passagem, ou de transição, que não rompe ainda com o modelo naturalista – os seus diálogos ainda são, convencionalmente, os do drama burguês, e as suas personagens ainda se relacionam entre si, embora possamos já detectar, aí, algo como um prenúncio do colapso das relações intersubjetivas –,¹⁰ mas que se situa já na antecâmara, digamos assim, do teatro propriamente moderno. É que, ao compor personagens que se esforçam por ocultar a sua verdadeira face (ou os seus desejos mais secretos),¹¹ Sá-Carneiro sugere já, ainda que muito timidamente, algo que estaria posteriormente explícito na sua poesia e na sua novelística mais maduras, mais arrojadas e decididamente modernas: a sua adesão à dialética da alma dissociada, do sujeito intermédio entre o Eu e o Outro. Ensaia-se, pois, o seu teatro num jogo de duplos, de reflexos especulares que expressam, em última análise, a moderna tragédia da *dispersão* psíquica, do indivíduo que digladiava consigo mesmo.

Não por acaso, o elemento gerador do conflito, em *Amizade*, encontra-se naquilo que constitui a singularidade da família protagonista: o seu carácter endógeno, isto é, a sua tendência a introverter-se, a fechar-se em si mesma. É a persistência na associação e na coabitação parental que leva as relações afetivas dos pares Afonso/Raquel (cunhados) e Ricardo/Maria (primos) a parecerem ilícitas. Há aqui um embate entre o código social, do mundo civilizado, e a vontade pessoal de quatro indivíduos que

¹⁰ Adotamos aqui a teoria de Peter Zondi (2001), para quem o drama moderno é resultado de uma crise que nas últimas duas décadas do século XIX abalou o drama burguês, alterando profundamente os seus fundamentos, isto é, *as relações intersubjetivas e o diálogo*.

¹¹ Como acontece com os protagonistas de *Amizade* e como acontecerá também com os de *Alma*, que mais adiante analisaremos.

constituem um mesmo *corpus* familiar que é assumidamente *marginal* (lembre-se que a família troca a casa de Lisboa por uma vivenda nos arredores da capital, mais longe das recordações do passado e do bulício da sociedade). Desta perspectiva, o par Ricardo/Maria é apenas um desdobramento (ou um reflexo) do par Afonso/Raquel: os quatro compõem um mesmo corpo introvertido, que se auto-contempla sob os estímulos de um elemento externo – o artista Cesário Gil, que vem de Paris e que a família Silveira, como um corpo fagócito, logo ameaça absorver:

AFONSO (*para Cesário*) – Tu nunca mais nos deixarás, é claro...
 CESÁRIO – Se vocês tiverem a pachorra de me aturar... [...] Ah! É verdade... Não sei se sabem que eu hei-de ser padrinho dos dois casamentos e de todos os meninos que deles nascerem...
 AFONSO (*rindo*) – Chegas a ser inconveniente, Cesário...
 CESÁRIO (*pensativo, depois dum momento*) – Afinal, no meio de tudo isto, só eu é que fico solteiro...
 RAQUEL – Procure também uma noiva...
 AFONSO – Decerto. Quem to impede?
 CESÁRIO – Uma noiva?... (*Depois de ter reflectido*) Têm razão. Caso com a primeira afilhada que nascer. [...] (SÁ-CARNEIRO & CABREIRA JÚNIOR, 1971, p. 242-243)¹²

É claro que ainda não se trata do indivíduo isolado, auto-centrado, que confere ao mundo a dimensão e o teor da sua própria subjetividade, tal como o podemos ver entre os protagonistas do teatro moderno propriamente dito. No teatro de Sá-Carneiro, o que temos é um corpo familiar que se quer isolar e introverter-se, em cujo âmbito as almas ameaçam já fundir-se, projetando-se umas nas outras – mas, afinal, o domínio que prevalece ou o plano determinante da ação e da reação das personagens é ainda prioritariamente o do social e não o da subjetividade. É por isso que ele se situa, como dissemos, num ponto de transição.

¹² A absorção de Cesário é, de resto, coerente com a tese da peça, qual seja, a de que “a amizade entre dois seres tende inevitavelmente para a posse carnal”, para retomar aqui as palavras de Luiz Francisco Rebello (1987, p. 15). O mesmo ocorre em *A confissão de Lúcio*, com Ricardo/ Marta e Lúcio e, ainda no teatro, em *Alma*, como veremos, com Jorge/ Clara e Ricardo. A mesma ameaça, aliás, pairava também sobre a peça sem título que Sá-Carneiro compusera em 1908, onde se configurava um potencial triângulo amoroso entre O barão/ A baronesa e o Visconde (cf. Sá-Carneiro, 1995, p. 73-100.)

4.3. ALMA

O interesse pelos escaninhos da alma e pelos seus desdobramentos é mais explícito em *Alma*, a peça que Sá-Carneiro compôs com Ponce de Leão em 1913. Esta se concentra num só ato e apresenta um menor número de personagens (quatro) que tendem a *dispersar-se* na medida em que a ação se desenrola, o que é coerente com a ideia – que aqui nos parece fundamental – de expressar a *fluidéz* psíquica de seres que se desagregam e se (con)fundem uns com os outros – tema caro, cumpre lembrar, à poética de Mário de Sá-Carneiro.

Trata-se de um casal, Jorge e Clara, que recebe na sua casa, em Lisboa, a visita de dois amigos, Ricardo e Martim. Este último é quase um comparsa e tende a apagar-se porque o interesse da peça está no potencial triângulo amoroso constituído pelos demais: Clara desde cedo amou Ricardo, seu primo, mas afinal casou-se com Jorge para satisfazer a vontade dos pais; mantém-se rigorosamente fiel, de corpo, ao marido, mas sente que *pela alma* sempre pertenceu ao primo, que também a ama. Neste triângulo, a presença de Martim serve apenas para, em certa altura, acompanhar Jorge ao jardim da casa, deixando assim a cena livre para o diálogo que se desenrola, na sala, entre Clara e Ricardo, que aí se declaram mutuamente apaixonados. Entretanto, Ricardo, que é oficial das Forças Armadas, está prestes a partir para Timor, o que não chega para aplacar os ciúmes e a desconfiança de Jorge, que acaba por arrancar da mulher, logo após a saída de cena dos dois visitantes, a temida confissão:

CLARA – A verdade é sempre linda, meu Jorge. Vou dizer-te tudo. Nunca pertenci a Ricardo. Amava-o de criança, amava-o quando casei contigo, mas nunca houve nem existe a mais pequena mancha entre nós que possa fazer-nos corar.

JORGE (*sereno*) – Amava-lo de alma, não?

CLARA – Simplesmente de alma. (SÁ-CARNEIRO & PONCE DE LEÃO, 1987, p. 61-62)

Indignado, o marido acusa a mulher de adultério por ter “vivido em concubinação com os [s]eus pensamentos adúlteros ao mesmo tempo que entrega[va] aos beijos do marido desprezado o corpo que não quise[ra] por honestidade [...] entregar ao amante adorador” (SÁ-CARNEIRO & PONCE DE LEÃO, 1987, p. 66). No final, ao tentar matá-la, num ímpeto de raiva e desespero, a luta dos dois corpos resvala para o ato sexual, evocando assim, uma vez mais no teatro sá-carneiriano, os quadros do Naturalismo:

JORGE (*inclinando-se mais para ela*) – [...] Tu és o verso errado do meu querido poema de alma e por isso deves morrer, deves morrer. (*Clara inclina-se para trás no sofá. Nestes momentos de luta o penteador abre-se deixando ver os seios brancos e pequeninos. Há na luta de ambos uma espécie de prazer infinito que ambos gozam, e com que ambos se deliciam.*)
 CLARA – Jorge, larga-me, larga-me! (*Jorge aperta-a mais. O penteador continua a abrir e, de repente, ele olhando-lhe o seio, inclina-se rápido e cola os lábios nas carnes brancas e palpitantes enquanto Clara lhe passa os braços em volta do pescoço.*)

O PANO CAI RAPIDAMENTE
 (SÁ-CARNEIRO & PONCE DE LEÃO, 1987, p. 67-68)

O tema da sexualidade é abordado “com uma liberdade e uma coragem invulgares no teatro português de então”, como afirma Luiz Francisco Rebello, que logo notou que os autores da peça, “contrapondo a uma fidelidade exterior e meramente respeitosa das aparências – a fidelidade de corpo – uma infidelidade real – que é a da alma”, “denunciavam subtilmente a hipócrita moral burguesa, que se satisfaz com a primeira e não se ofende com a segunda” (REBELLO, 1987, p. 16). Mas há algo mais interessante do que isso: ao instituir a dualidade *corpo/alma* como eixo de sustentação da intriga, Sá-Carneiro¹³ antecipa aqui – como já o fizera, aliás, ainda que menos explicitamente, em *Amizade* – um princípio estrutural de toda a sua literatura posterior, princípio subjacente não só à sua temática dominante, mas também às formas que adotou para se exprimir em poesia e em prosa. Referimo-nos precisamente ao princípio *dual* que organiza, esteticamente, a sua obsessão pelos opostos que se complementam, pela dialética do Eu e do Outro (“Eu próprio – o Outro”), pela identidade ambígua, pelas virtualidades da alma, pela dissociação psíquica do homem moderno, enfim.

Ademais, em *Alma* é o mesmo princípio dual que emparelha as cenas – que são quatro, ao todo – duas a duas, como termos geminados. Assim, a cena III é como um desdobramento da cena I, em ambas fazendo-se presentes as quatro personagens – Jorge ao lado de Martim e Clara junto de Ricardo –, que conversam justamente sobre afinidades e contrastes, sobre princípios opostos e complementares como corpo e alma, materialismo e idealismo etc.:

¹³ Interessa-nos mais, neste momento, o autor Mário de Sá-Carneiro, mas cumpre lembrar que Ponce de Leão também merece mais atenção dos críticos, não só como co-autor de *Alma* e autor de outras peças de interesse como *A onda* (1915) e *Venda* (peça inédita, escrita em 1917), mas ainda como autor de vários artigos de crítica teatral reunidos num volume ainda muito pouco conhecido, intitulado *Se Gil Vicente voltasse...* (1917). Sobre este último, Luiz Francisco Rebello (1987, p. 20) observou que “constitui um dos mais severos (e justos) requisitórios contra a resignada mediocridade do teatro português do seu tempo”.

MARTIM [a Clara] – Se muitas vezes não concordo com o teu marido, é porque o material nunca se deu bem com o ideal. Jorge é poeta; eu sou um prosador nesta vida onde nunca fiz prosa. Habituei-me a escalpelizá-la, tirando dela todo o partido para viver comodamente. (SÁ-CARNEIRO & PONCE DE LEÃO, 1987, p. 34 – Cena I)

JORGE – [...] Tolo é o marido, que tendo a consciência de possuir a alma da mulher, a mata porque ela entregou o corpo! Ela entregou-o por uma necessidade de sentidos, por uma excitação mórbida e quem sabe se não foi pensando nele que se entregou? O contorno de uns seios, a volúpia bebida nuns lábios, não valem o gozo de um pensamento santo que se tem do longe, muito afastado, a léguas de distância. O corpo! A alma! [...] (SÁ-CARNEIRO & PONCE DE LEÃO, 1987, p. 56 – Cena III)

Do mesmo modo, a cena IV é um desdobramento da cena II, mas à maneira de reflexo especular, isto é, com os seus componentes invertidos, como a imagem diante de um espelho: se na II só há duas personagens que dialogam – Clara e Ricardo –, na IV a estrutura é a mesma, mas então é com Jorge (o “duplo” de Ricardo?) que Clara dialoga. Dois homens e uma mulher constituem assim um estranho triângulo amoroso: só a um Clara entrega o seu corpo – a Jorge, que é poeta e dramaturgo, um idealista confesso que antes gostaria de possuir a alma que o corpo da sua mulher –; ao outro ela reserva toda a sua alma – a Ricardo, seu primo, espírito resignado que não hesita em assumir uma missão militar em Timor para fugir da sua frustração amorosa. Em busca de uma plenitude ilusória, que jamais se consumará, as personagens sá-carneirianas desdobram-se em corpo e alma, dispersam-se, *duplicam-se*.

Com esses encontros e desencontros de almas (e corpos) que se fundem para, em seguida, se desagregarem, o teatro de Mário de Sá-Carneiro, sem romper ainda com o modelo de teatro proposto pelo Naturalismo, dá um passo significativo no sentido da modernidade ao esboçar – na sua temática, principalmente, mas também já na forma dramática que o sustenta – a mesma dialética – chamemo-la *dialética do espelho* – que inspirou o jogo de duplos, de sombras, de identidades dissociadas que perpassam toda a sua obra literária posterior, mais arrojada e mais vincadamente moderna. Era esta, precisamente, a hipótese que ao longo desta dissertação intentamos verificar: a de que as peças dramáticas de Sá-Carneiro desempenharam um papel primordial na gestação da obra maior, de poesia e de ficção mais maduras, que o poeta de *Orpheu* publicaria em 1914. Ou, noutros termos: parece-nos, com efeito, que essas peças de teatro, de feito aparentemente naturalista, congregam já valores estéticos caros ao modernismo –

valores que estão na gênese da poesia e da ficção narrativa ostensivamente modernas do autor de *Dispersão* e de *A confissão de Lúcio*.

BIBLIOGRAFIA

ARENBERG, C. R. *The double as an initiation rite: a study of Chamisso, Hoffmann, Poe and Dostoievsky*. Washington: s. n., 1979.

BARATA, José Oliveira (Org.). *Estética teatral: antologia de textos*. Lisboa: Moraes Editores, Secretaria de Estado da Cultura, 1981. (Temas e Problemas).

_____. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1967.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 261-88.

CABRAL MARTINS, Fernando. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. (Imprensa Universitária).

_____. (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. Lisboa: Caminho, 2008.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de G. C. Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).

CASTELO BRANCO, Camilo. *Esboços de apreciações literárias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1969.

CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a gênese de "Amizade"*. Tradução de B. Narino e F. Melro. Coimbra: Livraria Almedina, 1971.

COELHO DE CARVALHO, Joaquim José. Prefácio. In: _____. *Casamento de conveniência*. S.l., s.n., [18--?]. p. v-xcviii.

CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

_____. *Repertório básico de peças de teatro*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1986.

DIAS, Marina Tavares. Cronologia da vida e da obra de Mário de Sá-Carneiro. In: *MÁRIO de Sá-Carneiro 1890-1916*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1990.

FIALHO DE ALMEIDA, José Valentim. *Actores e autores: impressões de teatro*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1925.

FREUD, Sigmund. *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*. Seleção, prefácio, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e de Susana Trovão Pereira Bastos. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994.

_____. O estranho. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Edição standard brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17, p. 235-69.

_____. O mal estar na civilização. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21, p. 73-148.

GASSNER, John. *Mestres do teatro II*. Tradução e organização de Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos, 48).

GUINSBURG, Jacó *et al.* (Orgs.). *Semiologia do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HAUSER, Arnold. Naturalismo e Impressionismo. In: _____. *História social da arte e da literatura*. Tradução de A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 727-955. (Paidéia).

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell* por C. Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Elos, 5). 90p.

JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo. *Visages du double: un theme littéraire*. Paris: Nathan, 1996. (Fac. Littérature).

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. 317p.

_____. *A natureza da psique*. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1985.

KEPPLER, C. F. *The literature of the second self*. S. l.: University of Arizona, Press Tucson, 1972.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1965. 264p.

LOPES, Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage e creation*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian; Centro Cultural Português, 1977.

MADUREIRA, Joaquim. *Impressões de teatro: cartas a um provinciano & notas sobre o joelho: 1903-1904*. Lisboa: Ferreira & Oliveira, 1905.

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

OSÓRIO MATEUS, J. A. *De teatro e outras escritas*. Organização de Maria João Brilhante, José Camões e Helena Reis Silva. Lisboa: Quimera; Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, 2002.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

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

PEDRO, António. *Escritos sobre teatro*. Introdução, seleção e notas de Fernando Matos Oliveira. Porto / Lisboa / Coimbra: Teatro Nacional São João; Cotovia; Ângelus Novus, 2001.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

PINTO, Júlio Lourenço. *Estética naturalista: estudos críticos*. Introdução de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996. (Biblioteca de Autores Portugueses).

POE, Edgar Allan. O retrato oval. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.

PONCE DE LEÃO, António Cardoso. *A onda: peça em 1 acto*. Lisboa: Livraria Ventura Abrantes, 1915.

_____. *Se Gil Vicente voltasse...*. Lisboa: s.n., 1917.

_____. *Venda*. Peça inédita, escrita em 1917. [Cópia de manuscrito cedida por Luiz Francisco Rebello.]

RANK, Otto. *Don Juan et le double*. Traduit de l'allemand par le Dr. S. Lautmann. Paris: Payot, 1989. (Petite Bibliothèque Payot, 23).

REBELLO, Luiz Francisco. *Jogo dos homens: ensaios, crónicas e críticas de teatro*. Lisboa: Ática, 1971.

_____. Um dramaturgo português desconhecido: António Ponce de Leão. *Colóquio-Letras* (Lisboa), n. 34, p. 25-33, 1976.

_____. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978. (Biblioteca Breve, 16).

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

_____. Nota introdutória. In: SÁ-CARNEIRO, Mário, PONCE DE LEÃO, António Cardoso. *Alma*. Lisboa: Rolim, 1987. p. 9-24.

REBELLO, Luiz Francisco. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. (Temas Portugueses).

REDONDO JÚNIOR, José Rodrigues. *Pano de ferro: crítica, polémica, ensaios de estética teatral*. Lisboa: Editorial Século, 1955.

_____. *Panorama do teatro moderno*. Lisboa: Arcádia, 1961.

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

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Noites de teatro*. Lisboa: Ática, 1961. 2v. (Ensaio).

ROGERS, R. *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 153).

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, CABREIRA JÚNIOR, Tomás. *Amizade: peça original em 3 actos*. In: CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a génese de “Amizade”*. Tradução de B. Narino e F. Melro. Coimbra: Livraria Almedina, 1971. p. 145-243.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, PONCE DE LEÃO, António Cardoso. *Alma*. Com nota introdutória de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Rolim, 1987.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Juvenilia dramática*. Introdução de Manuela Nogueira e nota de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. (Obras clássicas da literatura portuguesa, 54).

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. (Obras clássicas da literatura portuguesa, 13).

_____. *Obra completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SAVIOTTI, Gino. *Estética do teatro: antigo e moderno*. Lisboa: Portugalíia, s. d.

SCARLATTI, Eduardo. *Em casa de "O diabo"*: subsídios para a história do teatro. Lisboa: s.n., 1936.

STRINDBERG, August. Prefácio a Menina Júlia. In: BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques (Org.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 355-7.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TROUBETZKOY, Wladimir. *L'ombre et la différence: le double en Europe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. 247p. (Littératures Européennes).

VIEIRA-PIMENTEL, Fernando Jorge. *Tendências da literatura dramática nos finais do século XIX: D. João da Câmara, um caso exemplar*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981.

_____. Literatura dramática e fim-de-século (1886-1904): as duas crises. *Diacrítica* (Aveiro), n. 6, p. 47-60, 1991.

WAGNER, Fernando. *Teoria e técnica teatral*. Coimbra: Almedina, 1978.