Mário De Sá Carneiro e Ponce De Leão

A Alma

rolim

PALCO

— ALMA, de Mário de Sá-Carneiro e Ponce de Leão
Nota introdutória de Luiz Francisco Rebello

— D. JOÃO NO JARDIM DAS DELÍCIAS, de Norberto Ávila
Menção Honrosa do Prémio Nacional de Teatro, 1986

— ZACA ZACA, de António Torrado
Menção Honrosa do Prémio Nacional de Teatro para a Infância e Juventude, 1986

A publicar:

— O PRÍNCIPE IMPERFEITO, de Clara Pinto Correia

— TRILOGIA PORTUGUESA, de Miguel Rovisco
Prémio Nacional de Teatro, 1986

TÍTULO — ALMA
AUTORES — Mário de Sá-Carneiro
e Ponce de Leão
NOTA INTRODUTÓRIA — Luiz Francisco Rebello
COLECÇÃO PALCO
DIRECÇÃO DE COLECÇÃO — Sara Góis
CAPA — Graça Martins
TIRAGEM — 2000 exs.

© **edições rolim**
Apartado 3079
1302 Lisboa Codex
Maio de 1987

821.134.3
CAR, M

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO
PONCE DE LEÃO

ALMA

Original em 1 Acto

Nota Introdutória
de
Luiz Francisco Rebello

rolim

130671
UNIVERSIDADE DE LISBOA
Inst.
Lit. Portuguesa
FACULDADE DE LETRAS
94-03-03
C.

ALMA

Original em 1 Acto

NOTA INTRODUTÓRIA
de
Luiz Francisco Rebello

1. Foi ao ler a tese de doutoramento de François Castex, *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de "Amizade"* (Coimbra, 1971) — estudo modelar que, na justa observação do seu prefaciador, Jacinto do Prado Coelho, não só "reconstitui com elementos novos um período do teatro português" como "lança importantes alicerces para a história do nosso pré-modernismo" —, que fiquei a saber da existência de *Alma*, peça escrita pelo autor de *Céu em Fogo* em colaboração com o seu colega de liceu António Ponce de Leão e que, supostamente perdida, Castex foi "descobrir entre os manuscritos de A.P.L., que [lhe] foram facultados pela filha do escritor" [1].

Não lhe fez referência Fernando Pessoa na "tábua bibliográfica" que redigiu para a *Presença*, onde foi anonimamente publicada em 1928, excluindo-a assim

[1] *Op. cit.*, pp. 103-104.

dos trabalhos "inéditos, mas publicáveis" de Sá-Carneiro, como em termos expressos havia também excluído duma futura edição definitiva das obras deste a peça em três actos *Amizade*, escrita em colaboração com outro colega liceal, Tomás Cabreira Júnior, e publicada em 1912. Se é certo que, na frase de Castex, "o teatro foi para Sá-Carneiro um fracasso, mas ocupou na sua vida sempre um lugar de eleição", a recomendação do seu amigo e companheiro de geração e ideal estético, recusando-lhe a presença nas obras completas (com a excepção única de um artigo a que adiante se fará referência), prolongava esse "fracasso" para além da morte do poeta... E porque sempre a exclusão de *Amizade* me pareceu injusta — embora fosse evidente que ela não atinge o nível estético da obra poética e novelística de Sá-Carneiro, nem a importância assumida por esta na história da nossa literatura contemporânea —, aguçou-se-me a curiosidade de conhecer essoutra contribuição do autor da *Confissão de Lúcio* para a nossa descontínua e vacilante dramaturgia. Tanto mais que o seu colaborador, Ponce de Leão, um ano mais novo do que Sá-Carneiro e falecido dois anos após o suicídio deste, vítima da pneumónica, havia publicado (e feito representar no Teatro do Ginásio) em 1915 uma peça de tema extremamente ousado, *A Onda*: era, sem dúvida, aliciante conhecer o fruto da colaboração

de dois espíritos tão sensíveis à modernidade, tão atentos às suas exigências.

Devo à família de Ponce de Leão, e especialmente a suas irmã D. Maria Zelinda e filha D. Maria Antónia Ponce de Leão de Castro, a cedência do texto (dactilografado) de *Alma*, bem como das restantes peças inéditas que constituem o espólio literário do seu parente. De uma e de outras tive ensejo de dar entusiasmada notícia em comunicação apresentada à Classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa em 25 de Março de 1976[2] e num artigo publicado na revista *Colóquio-Letras*[3]; uma leitura de *Alma*, a cargo dos actores Lígia Teles, Rui de Carvalho, Mário Pereira e Carlos Quintas, teve lugar no auditório da Sociedade Portuguesa de Autores, em 21 de Junho de 1979, integrada num ciclo de obras teatrais inéditas ou esquecidas em que figuraram textos de Marcelino Mesquita, Ernesto da Silva, Coelho de Carvalho, Manuel Laranjeira e Raul Brandão. Foi, a vários títulos, uma revelação: o crítico Carlos Porto, por exemplo, sublinhando que "a última palavra" da peça "pertence a Freud"

---

[2] "Uma peça inédita de Mário de Sá-Carneiro e um dramaturgo ignorado, António Ponce de Leão", in *Memórias da A.C.L.*, Classe de Letras, tomo XVIII, pp. 169-179, Lisboa, 1977 (também publicado em separata).

[3] "Um dramaturgo português desconhecido: António Ponce de Leão", *loc. cit.*, n.º 34, pp. 25-33, Lisboa, 1976.

— o que, à data em que foi escrita, constituía entre nós a abordagem de um terreno virgem —, aludiu à "ressonância nova" da sua cena final, que se "projecta a um nível muito superior".

Na comunicação académica a que acima aludi, formulei o voto de que "muito em breve — infringindo porventura a recomendação de Fernando Pessoa — *Alma* (viesse) a ser editada, bem como o teatro inédito do jovem companheiro do poeta dos *Indícios de Ouro*", o que (acrescentava) "faria projectar uma nova (e curiosa) luz sobre uma época pouco estudada da nossa dramaturgia". Cumpre-se agora uma parte deste voto; esperemos que assim também aconteça em relação à parte restante.

2. Sá-Carneiro escreveu *Amizade* entre Dezembro de 1909 e Abril de 1910 — ainda não havia, portanto, completado vinte anos de idade, que só perfez em 19 de Maio. Mas não era essa a sua primeira incursão nos domínios da literatura dramática: antecedera-a uma peça em um acto, *O Vencido*, composta (e parece que representada no Clube Simões Carneiro) em 1905, cujo manuscrito contudo se perdeu. E em 1913 — um ano depois de *Amizade* subir à cena no Clube Estefânia, interpretada pela Sociedade de Amadores Dramáticos, de que Sá-Carneiro, com Ponce de Leão, foi um dos principais impulsionadores — a criação teatral vol-

ta a atraí-lo: escreve duas peças, projecta uma terceira e publica no jornal *O Rebate* um importante texto polémico sobre "O Teatro-Arte", subintitulado "Apontamentos para uma Crónica", que define uma estética teatral singularmente adiantada em relação à linha naturalista de que os três actos de *Amizade* eram ainda o produto. Aí se formula, por exemplo, o seguinte conceito, que um Gordon Craig ou outro teórico da dramaturgia simbolista não desdenharia subscrever: "Uma obra dramática é uma obra plástica porque para lá das suas palavras existe qualquer outra coisa que é nela o essencial: suscita um arcaboiço, uma arquitectura. A obra-prima teatral completa, lança mesmo duas arquitecturas: uma exterior, mera armadura, outra interior (...) que é a *alma*, a garra de ouro, (e que) consiste no ambiente que a grande obra dramática (...) 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 acção (arquitectura exterior), mas em qualquer outra coisa que se não vê: *uma grande sombra que se sente e se não vê*".[4]

[4] Texto reproduzido por F. Castex, pp. 371-382 da sua tese. O jornal em que foi publicado tem a data de 28 de Novembro de 1913. Pessoa, na "Tábua Bibliográfica" citada, previa a sua inclusão na edição definitiva das obras de Sá-Carneiro.

Das três peças que nesse ano de 1913 Sá-Carneiro escreveu, ou projectou escrever, uma, intitulada *Irmãos*, ter-se-á também perdido; outra, que se chamaria *A Força*, não terá sido mais do que uma hipótese alvitrada no seguinte passo de uma carta que de Paris dirigiu a Fernando Pessoa: "Queria também muito escrever uma peça, *A Força* (que é um estudo da *Desilusão* de que em tempos lhe falei), colaborando com o Ponce que tem belas qualidades de autor dramático" [5]. Não se conhece qualquer vestígio da existência dessa obra que, segundo acrescentava Sá-Carneiro na mesma carta, "sai do quadro das coisas em que actualmente trabalho" — e que eram os poemas de *Dispersão* (escritos entre Fevereiro e Maio de 1913) e aqueles com que abrem os *Indícios de Ouro* (escritos de Junho a Dezembro desse ano), bem como a narrativa *A Confissão de Lúcio*, publicada, como o primeiro daqueles dois livros de versos, no ano seguinte. É certo que neste período Sá-Carneiro, "colaborando com o Ponce", escreve a *Alma* (o texto dactilografado traz a data de Agosto de 1913) — mas não creio que esta fosse a peça aludida na carta a Fernando Pessoa, e isto por várias razões: não só o tema nada tem a ver com a "desilusão" aí referida e o título previsto para aquela dificilmente lhe corresponde, como existem

[5] *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, p. 140 (carta n.º 24).

evidentes analogias entre o "clima" da *Confissão de Lúcio* (que, significativamente, Sá-Carneiro dedicou a Ponce de Leão) e esse breve acto, não obstante a sua estrutura naturalista, o qual não se afastava assim tanto do "quadro das coisas" em que o seu autor por essa época trabalhava, como na carta ao autor da *Mensagem* dava a entender.

O mesmo, aliás, poderia dizer-se até certo ponto de *Amizade*, em que Óscar Lopes detectou uma das "ideias-chave" da obra de Sá-Carneiro, que a foi buscar ao naturalismo, apoiado numa citação de Zola segundo a qual a amizade entre dois seres tende inevitavelmente para a posse carnal. O que nos traz imediatamente à lembrança uma das quadras do poema "Como eu não possuo", do seu primeiro livro de versos: "Não sou amigo de ninguém. P'ra o ser/Forçoso me era eu antes possuir/ /Quem eu estimasse — ou homem ou mulher,/E eu não logro nunca possuir!..."

François Castex viu nos três actos de *Amizade* "uma tentativa tanto de teatro realista sob a égide de Zola e Antoine como de Teatro Livre", inserindo-a, por essa via, "nos esforços para a renovação do teatro português". Mas em 1909-1910 (e, por maioria de razão, em 1912, quando a peça foi publicada e representada), já o movimento contestatário do Teatro Livre havia acedido à cena oficial[6] e era por outras coordenadas que a renovação ne-

cessária teria de passar. Escrita em 1913, como foi dito, *Alma* orienta-se nessa direcção, ainda que sem desprender-se inteiramente do molde naturalista, ao tratar, com uma liberdade e uma coragem invulgares no teatro português de então, um tema sexual extremamente ousado, que ao mesmo tempo implicava uma crítica acutilante da moral burguesa, e em particular da instituição do matrimónio. Contrapondo a uma fidelidade exterior e meramente respeitosa das aparências — a fidelidade do corpo — uma infidelidade real — que é a da alma —, os autores denunciavam subtilmente a hipócrita moral burguesa, que se satisfaz com a primeira e não se ofende com a segunda (atente-se na acusação de adultério lançada por Jorge a Clara por "ter vivido em concubinagem com os seus pensamentos adúlteros ao mesmo tempo que entregava aos beijos do marido desprezado o corpo que não quis por hones-

---

[6] A terceira (e última) temporada do Teatro Livre que Araújo Pereira e Luciano de Castro haviam fundado em 1904, tivera lugar em 1908, no Teatro São Luís (então denominado D. Amélia), sob a direcção do actor António Pinheiro, e no respectivo programa já se admitia a coexistência de uma "corrente mística ou idealista" com a corrente "naturalista ou realista". E alguns dos autores revelados nas temporadas anteriores — Bento Mântua, Afonso Gaio, Luís Barreto — tinham já sido representados no Teatro Nacional, ou iriam sê-lo muito em breve. Também nesse palco, ou no do Teatro D. Amélia, haviam sido já então levadas à cena peças de Ibsen, Strindberg, Brieux, Pinero, Becque, Sudermann, Jules Renard...

tidade entregar ao amante adorado"). Por outro lado, retomava-se, numa perspectiva mais ampla, e sobretudo mais descomprometida da sua origem naturalista, o tema desenvolvido em *Amizade* a partir da citação de Zola: a fusão das almas que tende fatalmente para a fusão dos corpos, e a trágica frustração que resulta de esta não se realizar, tema obsessivo que circula por toda a obra de Sá-Carneiro.

Esta sexualização das relações afectivas, levando — como também apontou Óscar Lopes a propósito das novelas do nosso autor — à "completa dissolução do triângulo erótico tradicional", na medida em que o "eu" e o "outro" se fundem e confundem, não pode deixar de ser reconduzida às teorias psicanalíticas de Freud, que então começavam a despertar o interesse de escritores e artistas das mais variadas disciplinas. No princípio do século, em 1901, o médico vienense publicava a sua *Psicopatologia da Vida Quotidiana*, situando no debate entre a razão e o instinto, entre as forças conscientes e inconscientes, o centro e o motor da actividade psíquica do indivíduo; e quatro anos depois formulava, em termos científicos, a sua teoria da sexualidade assente na "líbido". Desde os últimos anos do século XIX, porém, esta problemática vinha alimentando a obra dramática (para nos limitarmos a esta zona da criação artística) de vários

autores, desde o Strindberg da *Estrada de Damasco* e do *Sonho* e do Wedekind do *Despertar da Primavera*, ao Schnitzler de *Paracelso* e *Liebelei*, ao D'Annunzio da *Cidade Morta*, ao Adriá Gual de *Mistérios da Dor*. Não era, pois, indispensável que Sá-Carneiro e Ponce de Leão conhecessem as teorias de Freud (e não é líquido que as conhecessem) para dramatizarem um conflito como o que se trava em *Alma*. Há temas que, por assim dizer, "andam no ar", circulam de país para país, de autor para autor, sem que haja necessidade de recorrer ao estudo de influências mútuas para explicar o respectivo surto, simultaneamente verificado em todos eles. Ou não fosse a arte uma super-estrutura...

O que, fundamentalmente, interessa aqui registar é a aparição deste tema no nosso teatro, pela sua extrema raridade. Neste sentido, a *Alma* pode bem considerar-se uma obra pioneira — mais, até, do que qualquer outra das experiências dramáticas empreendidas pelos homens do *Orpheu*, com a única excepção de Almada Negreiros, cujo teatro é, aliás, posterior aos dois números da revista que esteticamente inaugurou o século XX em Portugal. Publicado no primeiro desses números, o "drama estático" de Fernando Pessoa *O Marinheiro* (mas escrito dois anos antes, em 1913) era, no entanto, tributário ainda do simbolismo, muito embora o seu autor, mais tarde, com evidente ironia conside-

rasse "a melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck grosseira e carnal" em comparação com o seu drama. E se as delirantes efabulações dramáticas de Raúl Leal desprezavam as exigências mínimas da sintaxe teatral, as ulteriores incursões nestes domínios de Armando Cortes-Rodrigues e António Ferro nada tinham que ver com as novas proposições estéticas de que, a um público adormecido e desconfiado, quando não hostil e escandalizado, o *Orpheu* dava as primeiras alvoroçadas notícias. Dir-se-á que, formalmente, o mesmo acontece com *Alma*. Mas o seu espírito, esse, era profundamente novo, subversivo até, em relação aos padrões vigentes no teatro desse tempo, dominado ainda (e durante alguns anos mais) pelo historicismo pós e neo-romântico, por um pseudo-ibsenismo de pacotilha, por um regionalismo estereotipado, e por comédias e farsas de puro entretenimento — entre as quais, apesar de tudo, talvez se encontre o que de mais perdurável os nossos dramaturgos produziram nos primeiros dez anos da República.

3. Desconhecida durante mais de seis décadas, *Alma* não seria contudo uma obra única no seu género. No mesmo ano em que foi escrita, Veiga Simões publicava a peça em três actos *Sombras*, em que o comportamento sexual das personagens se define por uma perturbante ambiguidade, e três

anos depois estreava Vitoriano Braga no Teatro Nacional o seu *Octávio*, hostilizado pelo público devido ao que um crítico chamou "a repugnante escabrosidade do tema". Ponce de Leão, que entretanto escrevera os três actos de *Venda* e fizera representar *A Onda* no Teatro do Ginásio, dedicou à segunda daquelas obras um artigo de calorosa adesão, que em 1917 recolheu num volume de críticas e crónicas teatrais a que pôs o título de *Se Gil Vicente Voltasse...* [7]. Compreende-se o seu entusiasmo perante a peça de Vitoriano Braga, que, "enveredando pelas tortuosidades da patologia, estudou com tranquila normalidade uma psicológica anormalidade, saindo-se vitorioso numa obra de verdadeiro teatro moderno com páginas de verdadeira beleza": são evidentes os nexos entre *Octávio* e a parte mais significativa da obra teatral do co-autor de *Alma*, a quem iremos consagrar a parte final desta nota.

---

[7] Livro que constitui um dos mais severos (e justos) requisitórios contra a resignada mediocridade do teatro português do seu tempo. Os textos nele reunidos foram, na sua maioria, publicados originariamente no jornal *A Vanguarda*. Acerca da peça de Vitoriano Braga que entusiasmou Ponce de Leão e Fernando Pessoa (que a considerou "notável entre a multidão nula das peças modernas"), O. M. (Oliveira Mouta, colaborador daquele em *A Mãe dos Nossos Filhos*) escreveu no primeiro número da *Contemporânea* que ela era "a afirmação de um artista, entre as palmas discretas da minoria e a insensabilidade do grande público, que ficou ante a obra como um cão diante dum palácio".

Tinha Ponce de Leão vinte anos quando escreveu a sua primeira peça, um acto em verso, *O Relógio do Sr. Cura*, tão ingénuo de concepção quanto de factura; e entre as peças anunciadas para a primeira temporada da Sociedade de Amadores Dramáticos, no Clube Estefânia, juntamente com a *Amizade*, figuravam os quatro actos de *Mentiras*, "belo estudo de psicologia feminina que se aparenta com o teatro de Maurice Donnay e G. de Porto-Riche", segundo uma entrevista concedida à *Folha da Tarde*, onde foi publicada em 3 de Março de 1912, por "um dos membros da nova sociedade", cujo nome se omitia. Mas dos seus termos é lícito inferir que o entrevistado seria Sá-Carneiro ou o próprio Ponce de Leão — ou, mais provavelmente, ambos. Por outro lado, já então os dois haviam traduzido, em comum, *Os Fósseis*, de François de Curel, com que a Sociedade deveria inaugurar as suas actividades, o que não veio a acontecer — e parece ter-se perdido o manuscrito dessa tradução. Aliás, naquela entrevista, Curel era citado como "um dos maiores dramaturgos franceses da actualidade, inteiramente desconhecido do nosso público que não vê senão peças francesas"[8] — e Sá-

[8] Em 1903, Antoine trouxera ao Teatro D. Amélia *O Novo Ídolo*, de Curel, que em 1927 Alves da Cunha deu a conhecer em versão portuguesa, e de quem o mesmo actor representou em 1930, com Palmira Bastos, a *Terra de Ninguém*.

-Carneiro, no citado artigo sobre "O Teatro-Arte", contrapunha-o, ao lado de Claudel, aos "fornecedores mundiais de fino espírito requintado, de emoção forte, de lirismo, de profunda intelectualidade... para todas as bolsas e todas as medidas": os Flers e Caillavet, os Henry Bataille, Kistemaeckers, Capus, Brieux, Gavault (e Bernstein, estranhamente omitido) que, em subtraduções, inundavam os palcos portugueses da época.

Limitada a essa tradução e à *Alma* a colaboração de Ponce de Leão com Mário de Sá-Carneiro, das outras quatro peças que dele se conhecem, duas foram igualmente escritas em colaboração (*O Passado*, com Mário Duarte[9]; *A Mãe dos Nossos Filhos*, com Oliveira Mouta). Nenhuma delas se representou ou foi publicada, como também aconteceu a uma das restantes, *Venda*, mas não à outra, o acto *A Onda*, estreado, conforme já se disse, em 1915 no Teatro do Ginásio. São estas duas, de resto, bem como *Alma*, as suas obras mais dignas de serem divulgadas: quando o forem, como se impõe, creio que poderá falar-se, com toda a propriedade, em revelação.

---

[9] Mário Duarte (1890-1934), amador dramático e mais tarde actor profissional, foi um dos intérpretes de *Amizade* e da *Onda*, que lhe é aliás dedicada. Ardente defensor da divulgação do nosso teatro e dos direitos dos autores nacionais, fundou em 1922 a revista *De Teatro* e em 1925 a Sociedade de Escritores e Compositores Dramáticos Portugueses, hoje Sociedade Portuguesa de Autores.

Digamos rapidamente, para encerrar esta nota, alguma coisa a respeito de ambas. Definida pelo crítico de *A Capital* como "um acto de tragédia a que serve de assunto um complicado problema de psicologia feminina", *A Onda* é essencialmente o retrato de uma complexa figura de mulher, dominada pelos sentidos, ávida de esgotar os prazeres que podem conter-se no relâmpago de um instante fugidio. "Amante, companheira, concubina" do seu marido, que lhe deu uma "educação doentia, mas bela, cheia de sensações, de delícias, de loucuras enervantes", Eva, a protagonista deste pequeno acto, é, depois da *Jucunda* de Abel Botelho e da *Sabina Freire*, de Teixeira-Gomes, e antecipando-se à *Zilda* de Alfredo Cortez, uma das personagens mais fascinantes da galeria feminina da nossa dramaturgia nos vinte últimos anos da Monarquia e primeiros da República.

Mais ambiciosa, sem dúvida, é a construção de *Venda*, que põe em cena uma situação (e não já apenas uma personagem) de uma grande riqueza psicológica, cujas raízes mergulham no terreno pantanoso do subconsciente, nas obscuras antecâmaras do ser. A luta entre o raciocínio e o sentimento, a violenta explosão de um desejo longamente recalcado, o efeito catártico e libertador da revelação dos fenómenos inconscientes que atormentam o homem e condicionam alguns dos seus

comportamentos — de tudo isto, que é a própria substância da psicanálise e das teorias de Freud sobre a sexualidade, se tece e alimenta a intriga dramatizada por Ponce de Leão em *Venda*. Mau grado certas excrescências literárias, defeito aliás comum a *Alma*, é evidente o propósito, também por esta partilhado, de introduzir no nosso teatro, tão avesso a correr riscos, uma problemática que punha em crise conceitos e valores morais aceites pela burguesia dominante. Tanto bastaria para justificar o interesse que há na sua divulgação. Esperemos que esta não se faça tardar.

LUIZ FRANCISCO REBELLO