
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

UMA DEMANDA DESESPERADA: A ALMA, DE PONCE DE LEÃO E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Acácio Luiz Santos (UFF)

RESUMO: Este artigo investiga a demanda desesperada de autenticidade estética na peça de Ponce de Leão e Mário de Sá-Carneiro, *A alma*, enfatizando a perda dos valores tradicionais, a arte como substituta da vida real, o senso de decadência, e o fracasso do convencionalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Sá-Carneiro; Ponce de Leão; decadência; drama modernista .

A peça em um ato *A alma*, colaboração única de Mário de Sá-Carneiro com Ponce de Leão, é um dos mais significativos itens do espólio daquele, por abordar, em sua curta trama, e com apenas quatro personagens, algumas questões centrais do alto modernismo. Minha proposta neste trabalho é, assim, perfazer uma leitura da peça a partir da desesperada demanda de autenticidade estética promovida pelo protagonista, o poeta Jorge, diante de um mundo de aparências e convenções percebidas como frágeis e hipócritas. Com isso, espero trazer elementos que possam contribuir para a história do teatro português e para a história das idéias estéticas em Portugal, e, num âmbito mais amplo, contribuir para os estudos do teatro modernista e da cultura ocidental do século XX.

UMA DEMANDA DESESPERADA

Já em sua abertura, a peça *A alma* evidencia o foco estético de sua problemática, a partir do diálogo do protagonista, o poeta Jorge, com seu amigo Martim:

JORGE – Principias comodista apenas.

MARTIM – Estás enganado. A comodidade é o fruto que pertence somente às almas chãs. Vejo as coisas com critério e não só pelo lado do bem-estar.

JORGE – Entende nesse caso que a arte não vale o sacrifício de um almoço?
MARTIM – Não. A arte é tanto mais bela quanto mais repleto o estômago se sentir. São duas coisas diretamente proporcionais.

JORGE – A cidade é que é sempre um escolho em que esbarra a civilização.

MARTIM (*sorrindo*) – De forma alguma, visto que a civilização caminha com o tempo. (LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 683)

Uma dupla visão da arte se delineia, portanto, nas linhas inaugurais. Por um lado, ela é um sinal de civilização, para ser, no entanto, usufruída no contexto dos luxos próprios da sociedade, com o estômago cheio (visão de Martim). Esta visão apóia-se numa idéia otimista do processo civilizatório como marcha progressiva para afirmação do espírito, dentro do pensamento hegeliano, entretanto reduzido à esfera do conforto, legitimado este pela razão, o “critério” que a eleva acima do mero “bem-estar”. Por contraste, ela é vista como única justificativa legítima da existência, por cima de distrações fúteis, como um lauto almoço, além de ser a última trincheira contra os males da cidade moderna, sendo esta entendida como palco privilegiado do comodismo aniquilador do ser (visão de Jorge). A visão divergente de Jorge assinala simultaneamente a identidade específica do poeta na pólis moderna, ser que posterga suas fatais tentações, e a oposição essencial de seu específico saber, a arte, em relação aos demais saberes citadinos: com efeito, ao pacificador discurso que legitima o conforto sob a ilusão de estar acima dele, a arte instaura em desafio um discurso do incômodo, revelador do descontentamento com o “mal-estar” gerado pela civilização, para parafrasear o famoso título freudiano. Por sua vez, se, no “espaço da cidade, o simbólico e o político se articulam de forma particular” (Orlandi 2005: 186), a construção simbólica da arte será concomitantemente uma negação do ser cotidiano da cidade e uma denúncia de sua negatividade, como o revela o irônico presente de Jorge à esposa, Clara, um anel de esmeralda:

JORGE (..) – (..) A pedra que tem é uma esmeralda. São as únicas que dizem bem com as mulheres, porque se parecem com elas.

RICARDO – Em quê?

JORGE – Especialmente nas cores. Há esmeraldas verdes e amarelas, de todos os tamanhos e feitios. Os seres humanos habitam-se pelo espírito inventivo a dizerem que verde é esperança e amarelo desespero; logo eis a razão por que a esmeralda se parece com a mulher.

RICARDO – Há mulheres que nos dão esperança e outras que nos desesperam, é fato!

JORGE – Logo, tenho razão?

RICARDO (*rindo*) – As sogras pertencem ao segundo caso?

JORGE – É velho isso. A sogra foi a mulher do nosso sogro, ouviu-lhe a ele as mesmas banalidades que as filhas nos ouvem. Amou-o com um amor tão santo com que uma filha lhe ama o genro mais tarde e esse genro e essa filha também serão sogros por sua vez. (LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 684)

O trecho acima revela, da parte de Jorge, a ordenação dos símbolos que significam a existência. Seu irônico gesto de harmonizar a ordem dos afetos no panorama maior da existência representa submetê-la à lógica simbólica, evidenciando seu (isto é, da ordem dos afetos) caráter problemático, doadora simultânea de esperança e desespero. Além disso, Jorge desdenha o comentário jocoso de Ricardo sobre as sogras, opondo-lhe uma breve dissertação séria cujo tópico é o eterno retorno da ordem familiar burguesa, contada por Jorge com marcadores de desencanto (“as mesmas banalidades”) e ironia (“amor tão santo”). A ordem tradicional burguesa, mencionada de viés, acrisola, assim, o ser numa cadeia de impulso vital (a juventude) sentenciado a acomodar-se (a maturidade). Neste panorama cultural acomodador, a busca de transcendência refugia-se na prática artística orientada para o simbólico, como recurso desesperado de atingir o significado ideal da ordem do mundo. Este processo é entretanto visto como antagônico da ordem estratificada, como reconhece o pragmático Martim, confessando a Clara: “Se muitas vezes não concordo com o teu marido, é porque o material nunca se deu bem com o ideal.” (Leão & Sá-Carneiro 1995: 684) E o cerne da oposição inconciliável é exatamente de ordem discursiva: “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.” (Leão & Sá-Carneiro 1995: 684) A imagem de si-mesmo dada por Martim caracteriza a vida como matéria-prima para satisfação dos desejos, cabendo àqueles dotados de senso material a fruição de seus bens. Mas é essa fruição de ordem material que, para Jorge, acomoda o ser. O ser provido de senso ideal, o poeta, por sua vez, procurará não a fruição alienadora apenas, mas a representação fiel da vida pela arte. Na peça, Jorge acaba de concluir uma peça intitulada “Craso”, cujo título enigmático aguça a curiosidade de Ricardo:

RICARDO – (..) (*A Jorge que o olha sempre*) Mas conta-me afinal o que é a “Craso”?

JORGE – Julgo que ainda te recordas dos teus estudos de estilística.

RICARDO – Vagamente.

JORGE – Chama-se “Craso” à contração de dois sons ou de duas vogais numa só.

RICARDO – É então peça simbólica?

JORGE – Acertaste. Dois entes para serem felizes precisam suprimir um terceiro que os incomoda. (*Olhando-o fito.*) É mesmo que sucede nos versos do grande poema da vida. Cortam-se letras para soarem bem.

RICARDO (*contrafeito*) – É belo o tema, não há dúvida.

MARTIM – O nosso público é que não aprecia peças simbólicas.

(LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 685)

As didascálias acima anunciam o conflito central da peça, caracterizando Ricardo como o “terceiro que os incomoda”, apontando ainda para a referida consumação de dois seres como fusão e postergação. A união e “contração” de iguais (a crase, afinal, se dá entre vogais *idênticas*), processo ideal de atualização do ser a dois, é também aproximada à poética, numa cosmovisão que interpreta a vida como “grande poe-

ma”, em que cabe ao particular demiurgo que é o poeta moldá-la para fazer avultar seu sentido artístico, o único capaz de justificar a existência. À empresa, por assim dizer, ontopoética de Jorge, contrapõe-se a frustrada atração mútua entre Clara e Ricardo, que, movidos por análogos princípios éticos (inviolabilidade do laço matrimonial), não a consumam materialmente. O diálogo do casal resolve-se, conseqüentemente, com a partida de Ricardo:

CLARA (..) – Mas tu não vais sofrendo, não Ricardo?

RICARDO (sorrindo) – Não, Clara, descansa. Compreendo a tua alma e a tua pergunta. Parto satisfeito e quase feliz. Tu hoje disseste-me tudo quanto se pode desejar. Ouve: quando se consegue de uma mulher o que eu consegui de ti, quando se tem a certeza de que se foi amado muito, como acabas de mo provar, viver uma eternidade ou viver um dia é exatamente a mesma coisa. Acabo de viver essa eternidade. Obrigado. (LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 688)

Contrariamente ao idealismo titânico, integrador, voltado para a afirmação do símbolo como sinal da afirmação do poeta, de Jorge, o idealismo de Clara e Ricardo, estóico, voltado para a abdicação e acrisolamento da existência no matiz afetivo interiorizado, estabelece uma tensão bipolar na peça, quanto à afirmação extrovertida X introvertida da paixão, embora, para os dois lados, interesse, em última análise, a perpetuação de uma sensação afetiva e transitória, dilatando sua significação para além da ordem temporal física, num processo aflitivo de transcendência no qual “viver uma eternidade ou viver um dia é exatamente a mesma coisa”. Essa transcendência aflitiva reflete, por sua vez, a filiação simbolista da peça, com sua ânsia de dilatar um breve momento significativo na impessoal corrida do tempo, cuja solução será viabilizada somente pela arte:

O momentâneo, o fugidivo, o transitório (..), tais eram as coisas que o escritor pós-naturalista, com sua sensibilidade refinada ao extremo, sentia-se impelido a captar e registrar. O esteticismo de um rigor quase que kierkegaardiano anuncia um séquito de adeptos sempre crescente – homens para os quais as sensações, impressões, reações compunham o material da vida, muito mais do que as convicções, os compromissos, as obrigações. (MCFARLANE 1989a: 423)

A filiação à estética simbolista equaciona também a grande angústia niilista do protagonista, ser que se afoga no vasto oceano do nada:

JORGE – Nada que é tudo. E é tudo porque a vida é constituída afinal por uma série de nadas. Ide perguntar a um jovem, que levou talvez umas poucas de semanas a elaborar no cérebro a forma de demonstrar a uma rapariga por assim dizer uma síntese da sua maneira de sentir, a sua sinceridade, e dizei-me se uma palavra não é tudo? Avançai mais: ide perguntar a uma mulher perdida

– a quantas! – por que é que levam uma vida tão baixa, tão repelente, tão vil? Por que beijam toda e qualquer boca que aparece, murmura ela palavras de um estilo esmaltado, para beijar daí a pouco outra, fétida, dizendo obscenidades torpes? Apenas por três negações: falta de dinheiro, de sentimentos e sorte. (LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 689)

O grande drama do artista, portanto, é a consciência de estar imerso num grande fluxo de anulação, assinalado por infinitos e sucessivos momentos não dilatáveis, cujo significado é nulo. Somente a arte, e, no caso específico da literatura, a palavra, consegue redimir o ser decaído da permanente ameaça de anulação. “Uma palavra não é tudo?” A pergunta retórica só pode ser respondida afirmativamente se a palavra, através da arte, dilatar um breve instante significado, tornando-o perene. A desesperada busca de existência autêntica por via artística traz, no entanto, um correlato, a estetização da existência por sobre o tradicional corpo de valores. É pelo viés da estetização que Jorge julga a realidade e os seres que a habitam, como o revela o seguinte trecho, em que ele e seus amigos comentam um crime passional noticiado nos jornais:

MARTIM – Ele não devia ter morto a mulher?

JORGE – Não.

CLARA – E o amante?

JORGE – Conforme. (*Martim atira o jornal para cima da mesa e senta-se sorrindo.*)

MARTIM – Nesse caso o pássaro comia, não pagava e ia-se embora placidamente?

JORGE – Ao contrário: esse que não pagasse, esse que a possuísse realmente, eis o que devia morrer.

MARTIM – Mas que posse há mais do que a do corpo e que utilidade terá o resto? É mesmo de criança o querer apanhar o que não se pode apanhar. Há poucos dias vi os meus netos a quererem apanhar bolas de sabão. É uma coisa assim.

JORGE – O que nós desejamos mais é exatamente isso que demonstramos desde crianças: é o que se não pode conseguir. Quando levantamos a ponta do véu sobre um mistério e conseguimos ver, a nossa dor é muito maior porque depois já não teremos mais nem o trabalho de continuar a descobrir. Caminhar em pequenos ideais fúteis é caminhar aos jatos. Para arranjarmos a homogeneidade da vida é necessário que o ideal seja grande.

MARTIM – Pois é o que tu tens. Idéias fora do vulgar que não chegas a agarrar nunca e que caminham após o reflexo da carne. Meu caro, isso não é nada. (LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 690)

Mais uma vez aparece o contraste entre as visões de Martim e Jorge. Enquanto o primeiro interpreta a existência como luta constante pelo domínio e fruição da matéria, a única posse significativa, para Jorge, é a d’ “o que se não pode conseguir”. Mas

esta volúpia do inefável somente será interpretada por Martim como índice da imaturidade de Jorge. Na verdade, a cisão das cosmovisões de Martim e Jorge apenas afirma o caráter decadente da cultura representada na peça, que retrata um mundo onde a harmonia entre arte e vida prática tornou-se impossível, o que é reafirmado, mais adiante, pelo protagonista:

JORGE – (..) Tenho querido demonstrar-lhes a grande diferença entre o palpável e o invisível: o palpável excita, perturba, vence os sentimentos, congestionada e mata. O invisível vivifica, perturba também mas de uma maneira mais doce, mais carinhosa, suavemente pura. Não! Não! 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! Se ela morrer nós sabemos para onde o corpo vai, sabemos o que lhe acontece; mas a alma? Essa fica conosco, vive dentro de nós porque não é mais do que a recordação de tudo o que vivemos. Mate-se a mulher, sem piedade então, quando adquirimos a certeza contrária. Mate-se o seu amante porque foi um bandido que nos atacou, nos roubou! (*Clara encosta-se à mesa, pensativa.*)

RICARDO – Tu exaltas-te e bem sabes que isso são pontos em que cada um tem a sua opinião. A verdade nunca se pode saber porque ela é diferente em cada consciência.

JORGE – Sim, isto a vocês não os preocupa, não saís do ambiente a que os nossos avós chamaram paz do lar. Não procurais saber orientar a ambição. Eis o que em vocês falta e em mim existe. (LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 691)

O trecho acima afirma, destarte, como decorrência da estetização da existência, um divórcio irremediável entre alma e natureza (no sentido de *physis*, mundo físico), o que formaliza uma ruptura entre dois níveis de existência, o corporal e o anímico. A consequência inevitável é a impossibilidade de transcendência na realidade. Assim, em seus próprios termos, o esteticismo apresenta-se não como uma alternativa de transcendência em tempos de crise de valores; ele torna-se a única forma de transcendência viável de um ser deslocado, que vivencia o mundo físico sob o signo da aridez e decadência. Se o mundo real, outrossim, orchestra o emudecimento do ser, resta ao artista representar um outro mundo possível, fora do tempo e espaço físicos, espaço literalmente utópico, porque impalpável, de afirmação do ser. Um espaço, em suma, simultaneamente possível e impossível, síntese fiel da angústia viva do ser que o cria; não um mundo real, apenas, e sim, um mundo mais real que a realidade:

A importância do naturalismo no desenvolvimento do modernismo dramaturgico consiste em ter adotado a postura científica, postulando que, em última análise, o valor supremo era a *verdade*, e que a beleza sem verdade constituía uma contradição nos termos. No entanto, a descrição de superfícies

exteriores *poderia* ser apenas uma primeira fase, pois logo se evidenciou que as aparências externas nunca poderiam constituir a verdade em sua totalidade. (..) O *realismo* continuou a ser o objetivo de todos esses esforços e experiências, mas um *realismo mais real*, mais profundamente *verdadeiro* do que o da realidade meramente exterior. (ESSLIN 1989: 436)

Após a partida de Martim e Ricardo, chega a hora do ajuste de contas entre Clara e Jorge, ajuste que, para o último, representa a tentativa extrema de preservar o espaço-além da realidade:

JORGE (*olhando-a*) – Senta-te. (*Clara senta-se numa poltrona à direita.*) Juras-me que vais ser franca como costumas? Seja o que for que te pergunte?

CLARA – Juro. Mas para que são esses mistérios, meu amor? Para quê?

JORGE (*num tom vago*) – Para saber é preciso nada ignorar; mas para ignorar basta-nos saber tudo. Se pudéssemos voltar a vida de dentro para fora, nunca atingiríamos a morte apesar disso. (*Olhando-a rapidamente*) Diz-me: o que há entre ti e o Ricardo? (LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 692)

O início do tenso diálogo final da peça é marcado pela investigação aflita do protagonista, posto diante de uma necessidade de verdade vivenciada como tensão, pois da descoberta da verdade depende a permanência de seu mundo afetivo, tão artisticamente construído. Nessa busca, a relatividade individual da verdade postulada anteriormente por Ricardo não pode ser erigida como princípio: trata-se da tensa verificação da viabilidade (ou inviabilidade) de um ser a dois; enfim, de uma “crase” (outra referência a um trecho anterior, a peça de Jorge, que se corporifica, assim, no último ato d’ *A alma*):

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

CLARA – Simplesmente de alma.

JORGE – Ele parte amanhã então só por tua causa?

CLARA – Sim.

JORGE – Para que a alma se não convertesse em corpo?

CLARA – Enganas-te. A nossa paixão só podia ser assim. No dia em que se passasse a outra coisa, ambos nos enojaríamos. Eu sou digna, Jorge, e acima de tudo sou tua.

JORGE (*com exaltação crescente*) – Minha? E como consideras tu o ser-se de outro?

CLARA – Sendo-se desonesta.

JORGE – Logo, julgas-te honesta? (LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 692-3)

O trecho citado evidencia a fundamental diferença do casal no plano ético. Se, por um lado, ambos se opõem ao bem-fruição próprio de Martim, e afirmam o bem-finalidade, eles divergem quanto à natureza deste bem. Para Clara, ele é a manutenção da inviolabilidade matrimonial, que lhe cobra o afastamento de Ricardo, enquanto,

para Jorge, ele reside na possessão recíproca de almas. O caráter (para Jorge) mundano da argumentação de Clara, orientada para a afirmação do ser-no-mundo (isto é, no mundo da natureza, intranscendente) só poderá ser rechaçado, com horror, pelo esteta:

JORGE (*gargalhando e tremendo*) – Honesta? Como vocês enchem a boca com essa utopia indigna! A honestidade é apanágio das cadelas que procriam todos os anos satisfazendo o vício com diferentes rafeiros. Essas são honestas e virtuosas porque não pensam, porque desconhecem a dor que poderiam dar a um só, se eles pelo seu lado pudessem compreender o que é uma dor. Entregam-se a outro porque nem se lembram quantas vezes se entregaram já e, no momento em que se deixam possuir, não distinguem entre o pelo sedoso do primeiro e as cordas eriçadas do último. E são honestas, essas é que são honestas... (LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 693)

Honestidade, como o interpreta Jorge, é assim a submersão do ser na natureza, o apagamento daquela ambição orientada da qual o poeta é o grande apologista. A crise de representação da transcendência do mundo motiva, portanto, uma cosmovisão cara à mentalidade decadente e modernista: a ruptura entre mundo da natureza e mundo do ser, com conseqüências sérias para o desenvolvimento da arte dramática:

Desse desenvolvimento [da dramaturgia européia do século XX] (.), podem-se destacar duas correntes principais. A primeira era a vontade de libertar o teatro contemporâneo de suas tenazes amarras naturalistas – físicas (a “quarta parede faltante”) e ideológicas (o “recorte de vida”) –, com a introdução de novos métodos de encenação e o incentivo a um intercâmbio mais livre com outras formas artísticas. A segunda foi o surgimento de uma atitude profunda e destrutivamente *irônica* diante da realidade naturalista, uma determinação de substituir a imitação ilusionista da realidade pelo reconhecimento da realidade mais profunda da ilusão. (McFarlane 1989b: 461)

O teatro do século XX afirmará, pois, desde o seu início, um espaço deslocado como estratégia para a discussão da viabilidade do ser e, num âmbito mais amplo, para a discussão da própria possibilidade de sobrevivência da arte. Em *A Alma*, a condição de poeta dada ao protagonista permite, com grande economia de meios, perfazer esse duplo inquérito:

JORGE – Em que o consideras superior a mim?

CLARA – Em ser muito inferior. (*Depois desta resposta os dois olham-se. Há entre eles uma grande perturbação. Clara dirige-se para o fundo e arranja umas flores. Jorge toma um ar mais sereno e mais simples.*)

JORGE – Não esperava essa resposta, Clara, e ela, longe de me orgulhar, apenas me entristece como deves compreender. Aqueles que têm a felicidade

de nascerem um pouco diferentes dos outros não são dignos nunca da felicidade que esses outros podem gozar. É isso o que a tua frase quer dizer. Eu que procurei na vida ser mais do que o vulgar nem a vulgaridade consegui, visto que a força com a qual eu contava me fuge agora e me fugiu sempre. Essa força eras tu e sabe-lo muito bem. Deixa-me também dizer-te que nunca me iludi na tua maneira de ser para comigo. Nos beijos que me davas havia um sabor de saudade, de indiferentismo que nunca me enganou. Toda tu tinhas uma vaga reminiscência de outro, do outro que eu não sabia quem fosse. Encaro agora a situação com toda a clareza do meu espírito, com o maior sangue-frio. Toda a grande opinião em que existias para mim desapareceu agora porque levas há quatro anos uma vida de duplicidade. (LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 693-4)

A breve réplica de Clara no início do trecho acima adquire uma ressonância significativa no conjunto da peça: com efeito, Ricardo, como Clara, participante de ambos os mundos, da natureza e da alma, é superior a Jorge, o esteta refratário à matéria vulgar da existência; mas isto o torna, paradoxalmente, inferior a Jorge, pois veda-lhe os espaços para discussão do ser viabilizados pela prática artística. Mas a resposta de Clara apenas confirma a terrível suspeita de Jorge, de que a relação deste com ela sempre fora inautêntica, pois jamais se abria para a “crase” de almas que somente a volúpia mútua de possessão poderia viabilizar. No calor da discussão, no entanto, Clara, mais uma vez, apela à lógica das convenções sociais para legitimar suas ações: “Jamais dei azo a que falassem a meu respeito, meu marido, nunca foste ridicularizado por ninguém. Perante a sociedade isso deve bastar-te. Perdoa-me se quiseres ou então expulsa-me.” (Leão & Sá-Carneiro 1995: 694) Tal apelo às convenções é recebido com desdém por Jorge, que, como decorrência de sua cosmovisão esteticista, rejeita a tradicional ordem de valores, entendida como recursos fúteis de legitimação de um mundo intranscendente, portanto hostil à legítima prática artística. Para Jorge, a verdadeira realidade repousava sobre a única coisa que Clara lhe vedava:

JORGE – (..) Eu só quis a tua alma, Clara, é preciso que compreendas bem, a tua alma.

CLARA (*querendo livrar-se*) – Magoas-me Jorge!

JORGE (*inclinando-se mais para ela*) – Muito mais me magoas tu e és indiferente! Eu só quis a tua alma, a tua alma! Julgava possuí-la através dos teus olhos, quando os abrias nos espasmos voluptuosos provocados pela minha posse. Espurcias-te frântica ao calor dos meus beijos no teu pescoço, no teu colo branco, nos teus ombros divinos e eu acreditava que eras minha, toda como eu te queria, como eu te sonhara! E enganavas-me, deixavas que eu te beijasse, pensando no outro como se fosse ele próprio que te tomasse! Clara! Devia matar-te, desfazer-te como se desfaz um poema de amor no qual se descobre um verso errado! Tu és o verso errado do meu querido poema de alma e por isso deves morrer, deves morrer. (LEÃO & SÁ-CARNEIRO 1995: 694)

A volúpia de alma de Jorge é, assim, frustrada por Clara, mantedora de um casamento legítimo não como atualização do ser a dois (ordem existencial), mas como inviolável por terceiros (ordem social). A sentença capital que recai sobre ela, proferida por Jorge, representa o impasse final de uma ordem estética que, condenada a viver deslocada, depara-se, uma vez mais, com a frustração de não existir, ou, em termos mais dramáticos, de existir como ilusão intangível. Assim:

A resposta do modernismo a esses dois conceitos renascentistas [(1) o mundo é um palco; (2) a vida é um sonho] foi elevá-los acima do plano ético que ocupavam na síntese pós-medieval (..) e transferir as coisas para o campo da estética, onde o real era contraposto ao ilusório, a máscara posta ao lado do rosto, o palco oposto ao auditório e, sobretudo, o sorriso justaposto à lágrima, para gerar a careta da tragicomédia, esse fenômeno tipicamente modernista. (FLETCHER & MCFARLANE 1989: 415)

Entretanto, no auge da frustração amorosa e da decorrente luta, surpreendentemente Jorge e Clara vivenciam uma sensação nova para ambos, que provoca uma reviravolta final, descrita pela didascália: “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.” (Leão & Sá-Carneiro 1995: 694-5) Afinal, o conflito estabelecido no final dera a justa medida da efêmera possibilidade da arte em existir na cultura decadente, identificada esta à própria modernidade. A sofreguidão de existir e a volúpia da possessão mútua de almas materializam-se no gesto final da peça, quando o casal passa subitamente da luta à entrega amorosa, enquanto, conforme ordena a didascália, “o pano cai rapidamente”.

CONCLUSÃO

Do que foi visto acima, algumas conclusões se impõem: *a)* *A alma* representa uma visão moderna e audaciosa do teatro não como ilusão social compartilhada, mas emprega a arte teatral como meio privilegiado de discutir a viabilidade do ser numa cultura decadente; *b)* a condição de poeta dada ao protagonista permite, também, representar o drama do artista moderno, propugnador desesperado de uma autenticidade que a realidade teima em apagar; *c)* em consequência de *a* e *b*, o espaço da arte será vivido como espaço deslocado, único refúgio possível da arte diante de um mundo onde a relação interpessoal tornou-se otimizada sob a regência de práticas meramente convencionais. Com isto, *A alma*, por sua condensada colocação de problemas cruciais para o homem e a arte de sua época, faz juz a um lugar de destaque dentro da produção mais avançada das primeiras décadas do século, além de constituir-se um excelente material para a reflexão do significado da arte no mundo contemporâneo, quase um século depois de sua redação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRADBURY, Malcolm & James McFarlane. *Modernismo: Guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ESSLIN, Martin. "O teatro modernista: de Wedekind a Brecht". BRADBURY & McFARLANE (1989): 434-60

FLETCHER, John & McFARLANE, James. "O teatro modernista: origens e modelos". BRADBURY & McFARLANE (1989): 410-22.

LEÃO, Ponce de & SÁ-CARNEIRO, Mário de. "A alma". SÁ-CARNEIRO (1995): 683-95.

McFARLANE, James. "O teatro intimista: de Maeterlinck a Strindberg". BRADBURY & McFARLANE (1989): 423-33.

———. "O teatro neomodernista: Yeats e Pirandello". BRADBURY & McFARLANE (1989): 461-8.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto. Formulação e circulação dos sentidos*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

A DESPERATE QUEST: PONCE DE LEÃO & MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO'S *A ALMA*

ABSTRACT: This article investigates the desperate quest of aesthetic authenticity in Ponce de Leão & Mário de Sá-Carneiro's play, *A alma* (The Soul), emphasizing: the loss of traditional values; art as a substitute of real life; the sense of decadence; and the failure of conventionalism.

KEYWORDS: Mário de Sá-Carneiro; Ponce de Leão; decadence; modernist drama.

Recebido em 24 de setembro de 2008; aprovado em 30 de dezembro de 2008.