

CONSTANTES FUNDAMENTAIS DO TEATRO PATRICIANO ¹

ELIANA PEDROSO VITELLI
(IEL/UNICAMP)

A PASSAGEM DO NEGATIVO PARA O POSITIVO

Estudando as poesias de Antero de Quental e as críticas mais proeminentes a sua obra para fazer uma síntese do que Antero representou em última instância em termos de discussão metafísica, com o objetivo de situar o terreno em que vai se instalar o Simbolismo Português² e, portanto, a obra de Antonio Patrício, concluí que: o que nos fica de tragédia de Antero, de sua natureza marcadamente idealista, da força de seu espírito, do sofrimento ao abraçar e deixar em ruínas tantas questões sobre o sentido da vida é, ao fim, um sentimento da existência como tormento, dilaceramento do espírito, dúvida, dor sem redenção e sem significado; Antero descrê não só da possibilidade de uma metafísica poder atuar para redimir a miséria do mundo físico, mas descrê, sobretudo, da existência mesma deste mundo metafísico perfeito. Não há pois, um sentido, uma redenção para a vida humana nem mesmo para além desta vida.

Este testemunho de Antero talvez possa ser denominado em termos filosóficos (de acordo com a classificação feita por Fernando Pessoa dos sistemas filosóficos que a humanidade concebera até então, no seu texto denominado “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”) como uma visão transcendentalista materialista, à maneira de Schopenhauer: “a essência real de que as coisas são a ilusão, é qualquer coisa vaga cujo caráter essencial é ser inconsciente.” (p. 95).

Ora, um homem de grandeza espiritual e intelectual de Antero, que deixou marcada de forma tão intensa na história de sua vida e de sua poesia uma visão

¹ Texto elaborado a partir da Dissertação de Mestrado, intitulada *O Teatro de António Patrício*, sob orientação do Prof. Dr. Haquira Osakabe.

² Fernando Guimarães em *A Poética Simbolista em Portugal* faz referência a dois marcos importantes para se situar o Simbolismo Português: Antero de Quental e Teixeira de Pascoes são poetas que, segundo ele, “ocupam a cena literária imediatamente antes e depois do Simbolismo em Portugal.” (p.90).

dessa, foi realmente um testemunho incômodo para as sensibilidades e consciências do período³, sobretudo porque expressava não só uma visão extremamente pessimista oriunda de um sentimento de caráter individual, mas porque plasmava em si toda a atmosfera saturada da humanidade daquele fim de século que o vitimou.

Aos poetas vindouros, cabia reconstruir a partir dos destroços assinalados pela obra de Antero.

Eu senti a obra de Antonio Patrício, profundo admirador de Antero⁴, sempre como tentativa de superar este impasse deixado por ele. Sua obra parece marcar sobretudo uma tentativa de passagem de um sentimento negativo que pairava no ar, sentimento este que ele diagnostica e exorciza em “A Águia” (conto de abertura de *Serão Inquieto* para a construção de um sentimento positivo em relação à vida).

Há mesmo quem tenha apontado, e com razão, em seu livro de estréia *Oceano*, ecos anterianos, que posteriormente seriam separadas: “O amargor metafísico de Santo Antero condimenta versos do *Oceano*”, diz Fernando Araújo Lima em seu livro *Antonio Patrício* (p. 33), e cita como exemplo o poema “Dor”:

“Vivemos com as mãos crispadas n’este muro
que corta o nosso olhar e a nossa voz
e lutamos sem fé, morremos sós...

As torres que um prostou, vae outro erguê-las...
E a dor é a mesma à luz do sol e das estrellas!...”

E o crítico acrescenta: “O fundo anteriano destes versos são a teia alimentadora do temperamento de Patrício” (p. 39). “Notamos no *Oceano* vislumbres metafísicos anterianos que mais tarde se esbatem e diluem (...) Lemos Patrício e ficamos deslumbrados com o numa alvorada, lemos Antero e sentimo-nos esmagados como diante duma torrente ou duma carga elétrica.” (p. 43).

Poeta: decifrador da divindade da vida

Esta passagem do negativo para o positivo, Patrício a faz respaldado pelo modo peculiar com que trabalha as possibilidades abertas pelas doutrinas da

³ “...o seu combate espiritual constituiu um acontecimento sem precedentes na Cultura Portuguesa” (Cf. E. Lourenço, *Poesia e Metafísica*).

⁴ “Sabia-se bem Antero, que o sentimento da vida é o sentido da morte. E os que, como nós, rezavam os Sonetos no colégio, souberam-no de cor, como os simples dizem orações, bem antes de em desespero as aprenderem”, diz Patrício no Prólogo a *D. João e a Máscara*, p. 298.

...aver
...que ao
...e nessa
...es ocultas,
...eza da vida.
...s desejos mais
...ar a eles estatuto
sagradas de suas

...onal que levou Antero
...seu prefácio aos *Sonetos*
...ar todas as suas aspirações
...rução de uma nova visão de

...dentrar no íntimo dos seres que
... , através da qual busca sentir o que
...está latente nela e quer se plenificar,

...estudo sobre o Simbolismo: por que os
...par com os outros obstáculos da vida se a
...s parecia intransponível? (*O Simbolismo*, p.

...strar na mesma medida de sua adoração à vida
...problema da Morte, apresentará sempre suas
...m que se entrevê a densidade da vida e a sua luta

...sideração da vida em face da morte, Patrício irá sempre
...positivas, impregnadas de uma grande certeza mística.
...e assombra toda a vida, ele nunca irá abismar-se no Nada,

...se que Pedro, na concepção de Antônio Patrício, em uma cena durante o traslado de
...aha do conhecimento racional, simbolizado pela figura do astrólogo, que zomba de sua
...fazer Inês reviver: "Tu mandas o teu olhar até às estrelas – olhar perscrutador e tão
... - que lhes põe em sangue as penas de ouro... É sábio. Acho bem que me desprezes (...)
...ntender as estrelas, o melhor é viver como elas – a arder sempre. O resto é pouco. É nada. O
...ar que mais vê e o olhar da vida – são um espelho em face de outro espelho. Querer saber é um
...possível triste." – O astrólogo: "E querer amar?" – Pedro: "Querer amar, mesmo quando à
...míngua de alma o não consigas, seria ainda um impossível bom." (*Pedro, o cru*, p. 141).

Do monismo imanentista ao dualismo imanentista

Como se sabe a obra de Patrício compõe-se de: *Oceano* (1905), poemas; *O Fim* (1909), teatro; *Serão Inquieto* (1910), contos; *Pedro, o cru* (1918), teatro. *Dinis e Isabel* (1919), teatro; *D. João e a Máscara* (1924), teatro; *Judas* (1929), teatro; *Poesia* (1942, edição póstuma), poemas, além de outras peças inacabadas.

O “corpus” escolhido foi o teatro, pois penso que nele se condensa e se refina em sua essência uma problemática que estava a ecoar esparsamente por toda a sua obra, e também porque o teatro poético parece ter sido a forma em que Patrício conseguiu plasmar o melhor de si enquanto artista; é patente a qualidade artística infinitamente mais elevada do teatro em relação aos contos ou às poesias que Patrício criou. Nota-se mesmo que há nestas obras embriões dessa poesia dramática que surgiria depois em sua plenitude.

Dentro do teatro foram escolhidas para análise a tríade: *Pedro, o cru* (1918), *Dinis e Isabel* (1919) e *D. João e a Máscara* (1924) pelo fato de elas representarem os momentos mais nítidos da trajetória de metafísica que procurei detectar em sua obra e que me pareceu essencial a ela: a primeira como sendo a representante por excelência da visão monista do mundo; a terceira, representando o momento da visão dualista; e a segunda, marcadamente como o momento de conflito e transição dolorosa de uma concepção para outra. Outros motivos que levaram à escolha destas três peças foi a coesão temática que há entre elas: todas trabalham, cada uma à sua maneira, a relação tensa entre o amor e a morte; e também o fato de estas peças terem sido escritas uma após a outra, consecutivamente, como que estabelecendo um diálogo entre si.

E creio que podemos proceder à investigação da filosofia que se depreende de cada peça através da análise de sua inscrição no modo como Patrício concebe as personagens lendárias, na resolução que dá ao destino de suas vidas e no estilo com que trabalha a linguagem poética destas peças, pois, acredito que a visão de mundo mais profunda do autor está, muito mais, impregnada no seu modo de fazer artístico do que nas explicitações discursivas mesmas que ele possa fazer sobre ela.

O trabalho de Patrício de auscultar a vida, buscando formular o que ela quer ser, qual o sentido dela diante da morte, vai projetar em sua obra um ideal metafísico que, a princípio, é o corpo da obra. Mas, examinando melhor, podemos perceber que esta metafísica na verdade não é em si contraditória, mas perfaz um percurso dinâmico, onde percorre uma modificação sensível na sucessão cronológica das peças de seu teatro.

a) O monismo e o dualismo

Assim, temos dois momentos muito distintos no teatro de Antonio Patrício: *Pedro, o cru*, onde se constrói uma concepção monista da vida e *D. João e a máscara*, onde temos uma concepção dualista.

Em *Pedro, o cru*, temos a figura de um homem que a “Saudade” (da mulher amada, morta há sete anos) impregna de uma grande certeza mística. Durante toda a peça, Pedro aparece empenhado em um ritual (de vingança dos assassinos de Inês através do sacrifício deles pelo sangue e pelo fogo, de desenterro da morta, coração e beija-mão do cadáver) que o levará, segundo a sua crença, a ter Inês para sempre, como a teve em vida: “Agora sei, Inês, agora entendo... Morreste moça para viveres na eternidade sempre moça” (p. 168).

A morte, a dor, aparecem aqui como parte de um processo que visa à conversão da vida que se ama em eternidade e plenitude: “O nosso amor, amor, ainda era pouco. Só abraçado à morte ele inicia... As nossas bodas agora são eternas” (p. 166).

A visão de eternidade que aqui se constrói faz-se da continuação da vida no que ela tem de sublime. Na noite da “Saudade” (noite do ritual), realiza-se a fusão destes dois planos: a vida decantada em sua essência e a eternidade: “O céu e a terra são dois abismos a beijar-se” (p. 119).

É uma metafísica que desvela a essência da vida como sendo a unidade do sensual e do espiritual, e que não prescinde, como em *D. João e a Máscara*, da parte sensível da vida para eternizar-se somente em espírito, pois ela não é acidental, mas uma parte consubstancial ao ser.

Pedro, o cru é uma peça onde não há conflito: em momento algum Pedro duvida de sua crença; concebe a vontade divina em conformidade com a vontade humana, admite Deus como uma entidade tão conivente com o seu desejo mais profundo que, na verdade, parece sugerir que “Deus” nada mais é que a própria força do seu desejo, uma força imanente à vida:

“Inês, o teu Pedro veio erguer-te. A vida é outra. O destino já não tem a mesma rota” (p. 118) (...) “As nossas bodas agora são eternas” (p. 165).

“Vê tu, Afonso. O que eu sonhei... tudo o que eu sonhei (...) Ir – coroado de silêncio – ouvindo o coração da Natureza pregar o meu amor na eternidade” (p. 146).

Em *D. João e a Máscara*, temos a figura do “burlador de Sevilha” que, na interpretação de Antonio Patrício, foi um homem possuído por um desejo desmesurado de Deus, sob a máscara da luxúria, que o fez prisioneiro das formas transitórias do mundo, que apenas lhe deram o martírio, a sensação de possuir sombras:

“O delírio da posse é o meu delírio. E tudo se escoou entre os meus dedos (...) A luxúria sorveu-me. E renasci. Bebi o ópio dos seus olhos fluidos. Senti-lhe a boca fria e sugadora, colada às minhas vértebras do lento. O meu desejo,

galgo enlouquecido, correu-lhe os labirintos com terror. O seu nada filou-me semimorto. E tive sede ainda...(…) Toda a minha virtude a minha sede” (pp. 361-362).

Indo além das aparências de seus atos – “Atos são máscaras, só a vida de nossa alma é tudo” (p. 361) – que deram a ele a alcunha de “O burlador de Sevilha”, Patrício viu nele, desde sempre, uma alma ávida por atingir o Absoluto; e esse desejo de Unidade passa necessariamente pelo desejo da Morte que liberta.

A peça inicia-se exatamente no momento em que as máscaras do mundo começam a cair aos olhos de D. João: ele compreende, então, que o seu desejo nunca poderia se saciar em nenhuma daquelas formas em que tentou matar a sede, pois estas não tinham realidade em si, eram apenas indícios desta força imaterial que se refletia estilhaçada em todas e em nenhuma por inteiro:

“Os meus amores, os meus amores foram só sombra. Beijava ar, água, corrente, efêmero. Enlacei sombra. Bebi nada aos haustos. De corpo em corpo fui como um cego a tatear de muro em muro. Sempre a essência das formas a fugir-me. Como o perfume de uma flor pisada. Palpei, palpei, e era caveira sempre, como um sarcasmo de ossos laminado” (p. 358).

“... é tudo cenário? Tudo? Tudo? Nada existe? (...) É como as mulheres a natureza? Vazio lúgubre a mimar divino?” (p. 318).

“-Tu és como as crianças, meu amor, que partem as bonecas para ver, para ver como são, que têm por dentro ...

- E não há por dentro... É como um sonho. E quanto mais o sei, mais o procuro. O que me interessa nas mulheres, tu sabes, é o que elas ignoram, e possuem. Mas não há mãos para tanto: foge, foge... É qualquer coisa que se escoo sempre” (p. 319).

O destino das mulheres é prometer, “E prometer em vão sem saberem o quê, prometer sempre. É a eterna canção, uma canção partida em mil refréns” (p. 320).

Não obstante D. João sair sempre desta sua demanda de mãos vazias, com a sensação de possuir “nada”, devemos observar, através dos grifos das citações, que todas estas formas que o atraíam traziam iminentes indícios deste Absoluto procurado por ele, e, exatamente por isso, o atraíam (“essência das formas”, “divino”, “qualquer coisa que se escoo sempre”, “a eterna canção”).

D. João entrevia o Absoluto nas mulheres que amava – “Era o enigma das máscaras, das formas, era no instante espasmo, a eternidade (...) um possesso de eterno é o que eu fui sempre” (...) “Eu sei a máscara de carne do desejo. Mina eterno. (...) E é um instante só” (p. 345) – porém, este absoluto entrevisto por ele nunca poderia se atingido em vida, fugia sempre, pois estava dividido e refletido em todas as mulheres; todas o faziam vislumbrar uma centelha dele,

mas nenhuma o possuía por inteiro, pois ele era “uma canção partida em mil refréns” (p. 320); daí o seu desejo: “galgo enlouquecido” a correr os “labirintos da luxúria com terror.”

Não só nas mulheres, mas em toda a natureza essa fragmentação do Ser acenava-lhe, ludibriando-o:

“Só o amor existe. O amor existe... Procurei-o nas árvores, no mar... A ver a espuma à beira mar, pensava: - é o seu sorriso, é ela. E olhava à roda. Mas onde os olhos, onde a face? ...Onde é que Deus esconde a criatura cujo sorriso vai esparsos em mares? ...Outras vezes nas nuvens: via-o, via-o, via o sorriso dela alguns instantes. E logo o vento brusco a desfolhava. (...) Tive ciúmes do vento muita vez. Ah! Possuir enfim... Mas quem? Mas quem? ...As faces são máscaras... O meu reino é para além da carne” (p. 363).

Ao que parece, em *D. João e a Máscara*, as faces, a multiplicidade do mundo e o aprisionamento à matéria é que são as máscaras, a contingência; e a essência real, a Unidade espiritual. E esta só seria atingida com a morte, por isso D. João a desejava tanto... A morte, como libertação deste mundo múltiplo para se reintegrar na Unidade impessoal, no Absoluto chamado Amor.

No entanto, a morte em D. João tem um sentido iniciático. Ela é o coroamento de um processo de ascese. D. João tem que cumprir várias etapas para se fazer digno dela.

Quando a Morte aparece pela primeira vez e lhe revela o sentido de sua vida, mostrando todo o cortejo de mulheres nas quais D. João amou a Morte, ou seja, a libertação suprema, ele continua a arder na mesma febre, porém sua chama vai se purificando, e ele vai progressivamente se libertando dos seus atributos terrenos, transitórios e se voltando para a vida em espírito. Após ter buscado o Amor de corpo em corpo, na luxúria, descobre-o dentro de si: “O Amor, - ensina-lhe a Morte – ouve-o em ti, ouve-o em ti, como se ouve as nascentes quando no outono, as leiras são transparentes” (p. 424). E D. João passa a doar, em vez de buscar, e tanto se funde com a dor do mundo que começam a aparecer estigmas miraculosos em seu pescoço, por conta dos prisioneiros que iam ser garroteados. Nesta sua fusão, ele se perde como indivíduo, e ao se perder, se redime:

“Quería viver, viver... Até que te perdeste
pra te salvars enfim, até que te esqueceste
(...)
E tanto em sangue e em lama e em choro te fundiste
Que naufragaste em ti – e enfim te redimiste” (p. 424).

O caminho a ser trilhado nesta demanda do Amor revela-se exatamente o oposto daquele que seguia D. João. Ele o buscava fora de si, nas formas

transitórias do mundo, quando, na verdade, ele se encontrava dentro dele próprio, imanente à sua alma. Neste sentido, creio que esta imagem sintetiza, de maneira feliz, este seu momento de desengano: “Sou como um pescador numa lagoa, a pescar, demente, a própria sombra...” (p. 320).

Somente quando ele vai se desprendendo dos seus atributos contingentes, torna-se possível seu encontro com o Amor e, nesse desprendimento, o corpo se revela como um entrave: “No escoar de tudo à minha roda, há uma certeza só. O Amor existe. Instantes em que a carne é transparente, eu o ouvi em mim” (p. 363). “Oíço nos longos da minha alma os pés do Amor” (p. 424).

A própria individualidade também vai revelar-se como uma máscara, uma contingência: “O que há de mim? (...) Não existo, não fui. Sou sombra, sombra vã.” (p. 422).

A etapa final da ascese sugere a conversão absoluta do ser nesta força chamada Amor: “Não ser eu, não ser eu, ser enfim o Amor” (p. 422) e a identificação ao próprio Deus: “O Senhor é Amor. Ser Amor é ser Deus” (p. 425).

A Morte viria assim com um remate natural, já que nesta etapa a individualidade, e os atributos terrenos já estariam mortos. A Morte diz: “Hei de vir, hei de vir (...) Quando o Amor te tocar, quando o Amor te florir... Hei de vir... numa inocência tal e uma paz tão doce, que tudo lhe será igual...” (p. 425).

Em termos filosóficos, podemos dizer que através de *D. João e a Máscara* Patrício apresenta uma visão maniqueísta do mundo: há a admissão de uma dualidade Espírito/Matéria. Nesta visão dualista, o corpo, assim como a natureza, é contingente e a morte abre acesso a uma imortalidade impessoal da alma, liberando o ser de sua sofridora multiplicidade; algo que se contrapõe à concepção monista revelada em *Pedro, o cru* e em *Dinis e Isabel*. Desfaz-se aqui o Monismo imanentista em prol de um dualismo imanentista.

b) Dinis e Isabel: o momento do conflito

Como vimos, em *D. João e a Máscara*, assim como em *Pedro, o cru*, não há conflito, visto que em *Pedro* a vontade e o poder divino são concebidos de acordo com a vontade humana, e em *D. João* é a vontade humana que se descaracteriza e se despersonaliza como tal para incorporar somente o que é da ordem do divino.

Dinis e Isabel, obra de transição entre estes dois momentos extremos será, por excelência, o momento do conflito gerado pelo embate sem acordo entre a vontade e o poder divino e a vontade humana.

A peça tem início em uma bela manhã de Páscoa, no pátio de uma gafaria...

O diálogo entre os leprosos começa pelas amargas lembranças de tudo de que foram privados pela doença e culmina com a revolta de alguns deles que,

ensandecidos pela desgraça e pela luxúria, sonham em estuprar mulheres e crianças e por-lhes “os sete selos reais da gafaria”. Neste exato instante, surge Isabel, na beleza dos seus dezenove anos, que destemida, desce as escadas, aproximando-se deles... São eles que, deslumbrados por sua aparição, recuam, temendo contagiarem-na. Ela, no entanto, aproxima-se mais e com um gesto doce faz cair sobre eles uma chuva de pétalas, desfolhando as flores bentas que trouxera; pergunta sobre a vida, os sonhos de cada um deles e toca-os, um a um, nas mãos, na testa, com amor.

Dinis, seu marido, que nem a vira sair do leito, martirizado pelo amor e pelo ciúme de sua devoção à dor do mundo, espera-a, como sempre, furioso:

“...o rei a quem a mulher foge do leito, foge, foge ainda com noite, como sombra, com o cio da dor nos olhos de anjo, e em lonjuras de além quando eu a cinjo... Não ter a dor da terra uma cabeça, uma só boca a que coeis a vossa!” (p. 22).

Em outra cena beata, Isabel, no jardim do seu palácio, é requisitada por uma corte de mendigos, doentes, paralíticos, que a querem ver. Ela, contrariando as rigorosas ordens do marido, não resiste ao chamado e comparece com a arregaçada do vestido repleta de pães. Nesse mesmo instante, chega Dinis e lhe pergunta o que ela traz. Ela, temerosa, diz que são flores; Dinis não acredita e obriga-a a mostrar-lhe; quando ela abre a arregaçada, dela caem rosas brancas, sem cessar e um místico perfume inunda o ar...

Isabel, chamada por Deus desta vida para a vida puramente espiritual (chamado simbolizado pelo milagre das rosas brancas) e, sentindo que Deus não lhe permitiria conciliar, como era de seu desejo, a sua doação à dor do mundo e o seu amor a Dinis e à vida como um todo, acaba ao fim por renegar o milagre das rosas e renegar Deus:

“Eu adoro Dinis: quero ser dele (...) Eu sou da dor como era, sou a mesma” (p. 246); “Que me deixem na terra a amá-la toda, a amá-la toda nele (em Dinis)” (p. 245); “Eu não sou dele (de Deus), amor, eu sou só tua” (p. 257).

As rosas do milagre, “Esfolho-as na tua alma, p’ra que as pise... para que o nosso amor possa pisá-las.” (p. 250).

No entanto, depois do milagre, o “rival” de Dinis ganha a seus belos olhos uma proporção descomunal e toma conta dele um sentimento doloroso, mas não resignado e por isso mesmo mais desesperado, de que o amor de Dinis e Isabel é já um amor condenado, pois não há como lutar contra tal inimigo:

“O que te rouba amiga, não tem corpo. Crispar as mãos em torno de um perfume, em garra, em garra e estrangulá-lo. Não é possível, Isa, não se pode. És dele. Eu sei, eu sei, que há de levar-te, que vais nos braços dele neste instante...” (p. 240).

Não obstante a escolha de Isabel pelo amor de Dinis e o seu renegar do milagre, Deus a leva para si. Temos aqui um desejo de vida humana derrotada por uma força que não se alia a esta vontade, antes a subjuga.

Não mais se sustenta aqui a crença que se constrói em *Pedro, o cru* de eternidade e plenitude da vida em sua natureza sensual e espiritual.

Diante da consciência da impotência da vida e do desejo humano, por mais fortes que sejam, diante da irredutibilidade da morte a que a vida sensível está condenada, apresenta-se a D. Dinis a promessa da Saudade, da eternização de Isabel em espírito para ele, ao que ele diz: “E quem me dá os seus seios? Os seus seios? ...E a sua voz, a sua voz tão meiga (...) Eu tinha, por amor, sede de eterno, sede de eternidade para o seu corpo” (p. 289).

Quando o bispo presencia a dor e a revolta de Dinis perante a morte de Isabel e tenta lhe consolar dizendo: “Só sei, só sei – e comigo as criaturas todas, os animais e as árvores e os homens – que Deus é só Amor, é todo Amor...” (p. 190), Dinis responde: “Tens um crime de amor ante os teus olhos” (p. 290), terminando assim a não resolução do conflito essencial que ela trabalha.

c) De Pedro, o cru a Dinis e Isabel

Pedro, o cru e *Dinis e Isabel* com vimos, constituem-se num hino à vida na terra, numa celebração à vida. Isto é o que elas têm em comum. No entanto, há duas diferenças fundamentais entre elas: uma, que é apenas aparente e que se resolve no corpo mesmo da peça; e outra, que é mais profunda e que persiste.

Começemos com a primeira aqui apontada: em *Pedro, o cru*, o caráter ao mesmo tempo religioso e sensual de sua saudade como algo indissociável dela é algo evidente, o que pode ser ilustrado pelas falas de Pedro:

“Vivia com teu corpo na memória com um lobo num fojo com a presa” (p. 166);
“E às vezes nas palmas destas mãos quase que sentia a polpa dos teus seios” (p. 167);
“Vivi um ano assim, do teu martírio. O teu sangue amor, era o meu vinho. A tua morte Inês, foi o meu pão” (p. 167).

Em *Dinis e Isabel*, estas duas instâncias aparecem cindidas: num primeiro momento, corporificadas na figura de Isabel (espiritualidade pura) e na de D. Dinis (sensualidade pura). Mas, com o desenrolar do drama, vamos descobrindo, e as próprias personagens vão descobrindo como, no fundo, tanto a religiosidade (de Isabel) estava impregnada de sensualidade (adormecida) como a adoração sensual de Dinis pela vida tinha no fundo um caráter religioso: “O teu Dinis, amor, adora o sol, como tu a dor e de mãos postas” (p. 238).

Ela desperta para o amor: “Antes queria-te muito, quis-te sempre, mas meio adormecida, como em sonho...” (p. 255); e ele desperta para a dor: “A dor também te disse o seu segredo” (p. 255).

Nas verdade, esta religiosidade mesma de Isabel parece ser toda voltada para a vida na terra; é um amor pelas criaturas todas, um desejo de sarar o mundo, que tem como objeto de teu amor a própria criatura: “Que me deixam na terra a amá-la toda...” (p. 245), “Quero viver na terra, é o que lhe peço, é o que peço a Deus.” (p. 247).

É uma santidade que se revela desde o princípio como uma santidade devotada à vida: ela, na sua visita aos gafos que estão condenados à morte pela doença, não lhes pede que se arrependam de seus pecados porque se aproxima o momento da morte; nem que se preparem para a outra vida que Deus lhes dará em consolo ao sofrimento desta; ou que se desapeguem de seu amor à vida e voltem o seu amor a Deus; ao contrário, ela lhes promete a cura, traz-lhes remédio para o mal, vem trazendo-lhes a vida em promessa, promete devolver-lhes tudo aquilo que lhes era mais caro na vida: a saúde; traz as flores de Celas ao lavrador, promete ao Arrais que ele há de voltar a ver o mar, promete ao outro leproso trazer-lhe o filho que ele deixara ainda pequenino para que ele o veja...

Assim, estas duas instâncias (espiritualidade e apego à vida terrena) inicialmente cindidas, vão se revelar como partes indissociáveis de uma mesma essência e isto se constitui o cerne do sentir poético de Patrício a ecoar em muitos outros momentos de suas obras.⁶

Desfeita esta primeira distinção aparente entre as duas peças, passemos agora à diferença real que existe entre elas: que está no modo como concebem a divindade e a morte.

Como vimos, em *Pedro, o cru*, esta força a que ele chama Deus (“é um milagre de Deus, é Deus quem o quer”, p. 129) parece ser antes o seu próprio desejo elevado à categoria de divindade com o poder de redimir a morte. Deus parece ser uma força imanente ao próprio desejo dos seres, que ganham assim, existência por si. Já em *Dinis e Isabel*, Deus se constrói não mais como uma força conivente ao desejo humano; há aqui a vontade humana contrária à vontade divina e impotente contra ela. Há um ideal de vida monista, como em *Pedro, o cru*, mas a diferença é que aqui há a consciência de que este mundo

⁶ Teresa Rita Lopes também chega à mesma conclusão: ela diz a respeito das personagens de Patrício: “Dans chaque personnage il y a deux abîmes que grondent: celui des instincts, éclatant de sève souterraine, et celui de l’âme, avide de démesure (...) Il s’agit toujours d’une soif à double sens, de nuages et de racines. La vitalité tragique des personnages de Patrício vient de ce que chair et esprit, instincts et âme tourbillonnent ensemble dans un même corps, sans parvenir à une synchronisation, à un équilibre.” (*F. Pessoa et le drame symboliste-heritage et creation*, pp. 78-79).

não subsiste por si. De *Pedro o cru* para *Dinis e Isabel*, há o despertar pungente da consciência de que a vida humana, o desejo humano, por mais “divino” (em sua própria natureza) que possa ser, é ainda uma força impotente contra a Morte.

Em *D. João e a Máscara* já se constrói claramente a idéia de que a vida é uma passagem, de que as formas que aqui amamos não subsistem por si, não têm realidade em si, são reflexos de uma força espiritual que as supera e de que só há possibilidade de Eternidade para o homem na medida em que ele se desvencilhe do seu amor à vida sensível, negue-a com realidade absoluta, negue até mesmo a si próprio enquanto indivíduo:

“Não ser eu, não seu eu, ser enfim o Amor.”

(...)

Mas eu não sou, não sou (...)

Não existo, não fui, sou sombra, sombra e vã” (p. 422)

E admita como única realidade a Morte que abre acesso para uma eternidade espiritual e pessoal: “Tu é” (p. 329).

O SENTIMENTO METAFÍSICO E AS IMAGENS DA NATUREZA

Bem, pensando em *Pedro, o cru* e *Dinis e Isabel* como sendo um hino à vida na terra e em *D. João e a Máscara* como uma rendição à morte da vida sensível e uma inserção do espírito em Deus, ponho-me a examinar o estilo destas peças para ver se com a mudança de uma visão metafísica para outra muda-se também o estilo; e a mais patente distinção que noto é a diferença que há entre elas no uso das imagens da Natureza.

Enquanto em *Pedro, o cru* e *Dinis e Isabel* há um deslumbramento de imagens da natureza todo o tempo, em *D. João e a Máscara* elas serão muito escassas.

Noto que quando se passa de uma visão de mundo monista (unidade indissociável da matéria e espírito) a uma visão dualista (que privilegia o espírito, em detrimento da matéria com sendo a realidade essencial), este canto à Natureza e ao Amor que há nas duas primeiras peças não tem mais razão de ser em *D. João e a Máscara*.

Falando em Natureza, temos que deixar claro antes de mais nada que Patrício, em seu ideal monista do mundo, concebe o homem como parte dessa vida natural e concebe toda a natureza provida de corpo e alma. Assim, o desejo de plenitude e eternidade, sua preocupação com a morte é algo que não diz

respeito somente ao homem mas a toda vida natural. Marca uma tentativa de se superar a morte que condena toda a vida terrena:

“Como a minha alma sofre e se lamenta e chora
e sente d’hora a hora,
que tudo vai morrer na noite fria,
que as estrelas, os sóis, as rosas vão fanar-se
e que ela vai morrer...”

(“Hora Triste”, In *Oceano*, p. 49).

Toda a natureza em *Pedro, o cru* se ressentida da morte de Inês:

“As penhas estala de martírio” (p. 75).

“A lua dela!... Começa a sua ronda. Nunca a esquece (...).Está cansada.” (p. 76).

“Vou dizer-lhes... aos choupos, um a um, e às árvores que a lembram e a amaram... Vou dizer-lhes que esperem mais um pouco...” (p. 77).

O corpo de Inês simboliza, em última instância, a morte a que está condenada toda a vida terrena: “A rainha dorme...adormeceu com ela toda a vida” (p. 141).

Patrício, ao eleger insistentemente, as analogias das imagens da natureza para trabalhar o seu estilo parece buscar com isto a realização de um congraçamento ritualístico de todas as forças da vida para vencer a morte:

“Parece que oíço o coração da terra a bater com o meu... ao mesmo tempo...” (p. 82); “O que eu sonhei... tudo o que eu sonhei. Era assim... era assim mesmo... Ir – coroadado de silencia - ouvindo o coração da Natureza pregar o meu amor na Eternidade!...” (p. 146).

Aqui a natureza amalgama-se a Inês: “A Rainha dorme. As estrelas estão todas nos seus olhos... Não há nenhuma no céu” (p. 141); “O sorriso do mar (...) está lá dentro... está encantado.” (p. 148).

E Inês aparece aqui, nesta passagem em que Pedro descreve o enterro de seu corpo, numa imagem que, inversamente, a amalgama à natureza: “Como se o húmus recebesse a sua carne, floresceu todo em saudades – campo e montes... Terra de comunhão, carne de Inês” (p.168).

Em *Dinis e Isabel*, podemos verificar também estes mesmos processos. No pátio da gafaria, contrastando com a doença e a podridão dos gafos, há uma figueira verde, tenra, viçosa. Há, pelas palavras do gafo, este mesmo amor e apiedamento mútuo entre as criaturas naturais. Ele é sensível à dor dela: “tem pena de não ter ninhos... queria erguê-los nos braços às estrelas” (p. 193). E ela é sensível à dor dele:

“Quería estreitar-me contra o tronco, queria (...). E tem pena de mim como de um filho... Ontem choveu de tarde, choveu muito. Eu fiquei debaixo a consolar-me. Era um cair de lágrimas em mim (...) Se pudesse sarava-me que eu...” (p. 184).

Aprofundando esta união homem-natureza há aqui também imagens que sugerem este amálgama entre si. A natureza se humaniza, como alguém que quer abraçar.

A figueira “A cada dia baixa mais os troncos, para buscar o meu corpo, para tocá-lo.” (p. 192) diz o gafo; ao mesmo tempo em que ele é “naturalizado” pela imagem: “Para ela sou como um tronco velho que se mirra” (p. 193).

A afinidade dos seres com a Natureza é também sugerida pelas palavras do Arrais:

“Logo que eu abicar na areia ruiva, o mar vai rir mais alto de contente... Eu falava às gaivotas, conheci-as (...). As asas não têm medo, não se importam (...). Hás de ver-me embrulhado em asas brancas...” (p. 196).

Em *D. João e a Máscara* não há mais este canto e este conagraçamento com a natureza. Esta peça marca uma diferença muito grande em relação às outras e ao restante da obra de Patrício devido à escassez de imagens da natureza que há aqui. E dentre as raras imagens que aparecem, há três que se salientam pela repetição no decorrer da peça: são as folhas secas, a lama mole e o mármore frio.

E a que remete a presença recorrente destas imagens “lama mole sob as folhas secas” e “mármore frio” senão à sepultura e ao túmulo?

E contrastando a celebração do Amor e da Natureza com a união que há, entre toda vida (dos seres da natureza entre si, do homem com a natureza, da natureza com o homem, dos homens entre si) aspectos que podem ser apontados por tantos exemplos nas duas primeiras peças, temos aqui em *D. João*, como se Patrício fizesse uma paródia de si mesmo, as seguintes palavras:

“O que dizem à lama as flores secas? Não ouviste nada? Não conversam? Dize: É tudo cenário? Tudo? Tudo? Nada existe. Esta manhã de Outono arrepiada não tem um coração que de confrange (...). É como as mulheres a Natureza? Vazio lúgubre a mimar divino?...” (p. 318).

Não há mais aqui as analogias, os estados de espírito comuns, o irmanamento entre os seres da natureza, entre o homem e a natureza. Nada existe em realidade. As mulheres, a natureza não existem. Nada é. Só a morte é. Nem ele próprio no final é, nem ele existe. Só Deus existe. E “o instinto vai para Deus” (Prefácio a *D. João e a Máscara*, p.297).

Pedro, o cru e Dinis e Isabel trazem imagens que mantêm forte aderência à vida, vêm trazendo a força, o calor, a vivacidade da natureza para a poesia:

“A minha saudade é uma iena, madre, vem desenterrar o meu amor.” (*Pedro, o cru*, p. 112).

“Eu vivia com teu corpo na memória como um lobo num fojo com a presa.” (*Pedro, o cru*, p. 166).

Imagens que trazem uma forte sugestão de força instintiva para expressar a sua saudade.

A fala de Isabel, quando ela tenta seduzir D. Dinis a aceitar o oferecimento do seu corpo, constrói-se com imagens que se mostram com forte poder de apelo sensual:

D. Dinis: “As tuas mãos, a tua testa ardem
Estás quente como a terra está lá fora
Está um ar de trovoada, um ar de fogo”

Isabel: “Eu sou a tua terra, a terra branca
E mesmo os teus olhares a vão lavrando
entram nela mais fundo que a charrua (...)”

“Oh! O lavrador! (...) Tem medo à tua terra assim tão quente?” (p.270).

“Eu sou teu pomar, o teu pomar. Estou ainda em flor, Dinis, eu tenho frutos...
Vem desfolhar-me, vem colher-me... Vem...” (p.270).

Pois bem, enquanto as imagens das duas primeiras peças entram para a poesia trazendo a força e o calor da vida, em D. João, nas poucas vezes em que aparecem, perderam já qualquer ligação à vida, aparecem esvaziadas, abstratizadas: “É uma flor sem pétalas, uma invisível, incorpórea flor, (...) um silêncio que é nudez perfeita em que as formas se contemplam puras” (p.364).

Para se descrever a figura da mulher em *Pedro, o cru* e em *Dinis e Isabel* usam-se sempre imagens da natureza. Inês é associada a um “pomar que se oferecia doirado”, o sol é chamado para descrever o seu cabelo (“as estrelas dormem nos teus olhos...”). E Isabel, que no final da peça, como vimos, é descrita em analogia com a terra quente, no início da peça já aparece associada a imagens da natureza: “Dir-se-ia impúbere no seu corpo de caule e olhos em flor... Serena com uma chama num ar calmo...” (p.198).

Se a beleza e a natureza da mulher são descritas nestas duas peças em associação à Natureza, em *D. João e a Máscara* não mais; elas serão descritas em associação à Morte:

A Morte “está a chamejar no teu cabelo ruivo (...) O ritmo do teu corpo, dos teus gestos é o seu silêncio (...) os teus cílios que Deus fez tão curvos dão-

lhe frescura neste mesmo instante em que se mira nos teus olhos verdes...” (p.351).

O apego tão forte ao corpo que simboliza, ao fim, o apego a toda vida terrena condenada pela morte faz-se presente em muitas passagens de *Pedro, o cru*. Pedro desenterra o cadáver, busca o corpo ou o que sobrou dele: “...agora é a vossa vez, meus olhos, ides ver vossa dona, ver Inês” (p. 113); “Saboreio o teu cheiro como um corvo...” (p.118); “ides vê-la sorrir, coroada e linda (...) os seus olhos de novo refloriram, abriram outra vez na terra escura.” (p.131).

Este apego extremo ao corpo, ao sensível, pode ser sentido também em *Dinis e Isabel* na despedida tão triste da vida sensível que a morte destrói, pois aqui não mais se acredita, como em *Pedro, o cru* na possibilidade de superação da morte. Há, então, uma recusa em se despedir daquilo que vai morrer e nunca mais vai retornar. Cito vários exemplos disto não para ilustrar uma mesma coisa, mas para marcar com a quantidade deles como a repetição no texto tem a função de dar a medida do caráter obsessivo que o envolve.

“O sol a despedir-se é quase assim. Por que me diz adeus o teu cabelo?” (p.252); “Digo adeus aos teus olhos, meu amor. (...) “Onde está agora o olhar dela? Há pouco abri-lhe as pálpebras. Não está... Os olhos tem um ar doce e vazio. Faz-me uma pena imensa, muita pena, não poder me despedir do olhar” (p.284). “E quem me dá os teus seios? Os seus seios? ...E a sua voz, a sua voz tão meiga (...) Eu tinha, por amor, sede de eterno, sede de eternidade para o seu corpo” (p.289).

Ele pensa no apodrecimento que o seu corpo vai sofrer: “Não sei se vai doer-lhe. A mim, estou certo. Vai me doer na minha carne, muito. Mas não há que fazer, as flores apodrecem mais depressa...” (p.283).

Note-se que a noção de morte congrega sempre as criaturas todas da Natureza (“as flores apodrecem mais depressa”). A Morte de Isabel simboliza a morte que condena toda a vida natural. Nessa passagem, o momento de sua morte é refletida na morte das estrelas: “Ao bater dos seus cílios, senti tremer em mim mil cílios de ouro, o das estrelas todas pela noite...” (p.285).

E é com uma pena imensa que ela se despede da Natureza: “Não torno a ver o mar”; pede no momento da morte para ver pela última vez o sol. (p.277).

Já em *D. João*, há uma vontade deliberada de se livrar da “jaula do corpo” (p.358) e vai havendo mesmo uma libertação progressiva depois que seu espírito concebe a morte. Ele recusa o corpo da mulher que o deseja e se oferece a ele, dizendo “antes a lama... a lama mole sob as folhas secas” (sepultura), (p.320). E mesmo quanto ao desprendimento último e total que ele deve fazer do próprio corpo ele assim se manifesta:

“Olho o meu corpo, a imagem do meu corpo num espelho, como as crianças no teatro, o pano que subirá para a feeria. Ah! Quando ele subir, pensa a criança; Ah! Quando ele descer, vou eu pensando” (p.410).

E coerentemente, não há também pena nenhuma em se despedir do mundo da natureza que tão pouco aparece na peça. Numa passagem, ele opta mesmo claramente pelo espaço das coisas mortas em detrimento do espaço da natureza como sendo o espaço da verdade. Depois de ser iluminado pela presença da Morte, ele diz: “Doravante vou eu ao cemitério. É melhor do que andar com os meus galgos pelas vinhas” (p.341).

Diante do conhecimento da verdade de que só a vida espiritual é, D. João a nada mais aspira que a morrer, pois na sua consciência já toda a vida terrena é morta, pois sabe-se que ela, em todas as suas formas (mulher, natureza, homem) não existe em verdade: “Nada existe... É como as mulheres a natureza? Vazio lúgubre a mimar divino...” (p.318); “Eu não sou...não existo...não fui: sou sombra vã” (422).

Evolução e metafísica?

Ao meu ver, a despeito do teatro de Antonio Patrício caminhar para esta concepção metafísica representada por D. João, trajetória que poderia sugerir uma “evolução” do pensamento de Patrício e uma resolução por via da criação poética de suas questões metafísicas, não creio de forma alguma que este ponto a que chegou esteja de acordo com a aspiração mais profunda do poeta. Ao contrário, penso que ela contraria ao que de mais característico há na sensibilidade poética de Patrício: sua espiritualidade é sensualizada, não concebe o mundo sensual desvencilhado do espiritual, mas esta sensibilidade também não se satisfaz, de forma alguma, com uma eternidade desprendida da vida na terra, despendida do sensível, da individualidade.

A espiritualidade de Patrício parece-me profundamente voltada para a terra e não uma espiritualidade que tem por fim se desvencilhar da vida terrena para se plenificar em puro espírito. Neste poema, penso que ele nos fala desse caráter pagão de sua “religiosidade”:

“Unge-me de perfumes”
“Unge-me de perfumes, minha amada
Como certa Maria de Magdala
Ungiu os pés daquela cuja estrada
Só começou além da valla

Ama-me mais ainda, ó meu amor
Como aquela mulher ungiu o Cristo
Unge o meu corpo todo, a minha dor...

Ela ungiu-o para o túmulo, para a cruz
Unge-me teu, para o sol, por quem existo
Viver é ir morrendo a beijar a luz.”

(“Poema Esparso”, In: *Antônio Patrício*, livro organizado por Fernando Araújo Lima, p.142).

A sua religiosidade ao fim parece nascer da adoração e desejo de plenitude para a Vida:

“Viver é adorar com o corpo todo”
“A suprema oração é o desejo”
(In: *Antônio Patrício, idem*)

Poderíamos, talvez, falar numa religiosidade sem Deus, ou que sente a divindade imanente à própria vida. Em certo poema, ele refere-se ao seu fazer poético (“mentir”) como uma oração:

“Tu crês e reza, eu não creio e minto
E as suas palavras têm tanta piedade
Como as palavras trêmulas que eu sinto
Mentir é afinal rezar sem crença.”
 (“Nós”, In: *Oceano*, p. 22).

O que se pode interpretar dessa trajetória com a construção de D. João é, creio eu, uma conformação resignada, magoada ao que lhe parece ser a única forma possível de sobrevivência do homem. Pois, parece ir se exacerbando nele a consciência do poder da Morte.⁷ Ele desvela a grandeza e a magnificência latente na vida “a vida é bela, a vida é santa, a vida é imensa” (*Oceano*, p. 69), mas paradoxalmente lhe descobre que a sua grandeza e beleza é ainda impotente perante o embate da morte que a aniquila:

“Viver é só sentir como a morte caminha, e como a vida a quer e como a vida a chama” (“O que é viver”, In: *Oceano*, p. 27).

Creio portanto, que o ideal que melhor se coaduna ao projeto da obra patriciana é o que se constrói em *Pedro, o cru*, especialmente, e em Dinis e Isabel; digo isto respaldada pelo fato de quase toda sua obra registrar esta ânsia de unidade entre sensual e o espiritual que *Pedro, o cru* representa magnificamente; também pelo fato de o seu estilo ser predominante e marcadamente um trabalho com as imagens da Natureza que vimos estar intimamente relacionado, da maneira como ele é trabalhado na sua obra, com a filosofia monista; também pelo triste olhar que lança à vida em face da morte; e pelo tom em que ele escreve, como prefácio à peça, no momento em que lê o que, quase que a despeito de si mesmo, havia criado em *D. João e a Máscara*, contrariando os seus anseios mais profundos em relação à vida:

⁷ João de Barros, amigo de A. P., escreve em *Pátria Esquecida*: “Quando já tocado pela doença, ou já pressentindo a doença que o mataria, e adivinhou o momento de ser enfim vencido, escreveu *D. João e a Máscara*” (p.100).

“...morrer é sentir-mo-nos morrer a cada instante, olharmo-nos no supremo espelho em que não há possível narcisismo: a Morte. (...) Bem nossa, só a morte”. Esta frase de Shakespeare ressoa em nós definitivamente. (...) Ouvi-a sempre em mim através das palavras desta fábula” (p.298).

Estas palavras proferidas a respeito de *D. João e a Máscara* impregnadas de um tom triste, desistente, contrastam fortemente com as palavra proferidas em carta ao seu amigo Ramiro Mourão, em que num tom entusiasmado e febril ele conta que, inspirado pela expressão do rosto da estátua tumular de Pedro, “essa máscara religiosa de certeza”, conseguiu engendrar finalmente em sua obra a alma e o destino de seu herói, e comenta:

“Parece-me, às vezes que fiz qualquer coisa de grande; outras, duvido, horrivelmente. O que te digo aqui baixinho é que o tenho vivido até a “allucinação”; que tenho passado para escrever. Neste clima de degredo, noites de insomnia; mas que também tenho gozado, gozado de o viver até a vertigem, como nenhuma mulher, divinamente”(trechos da carta de Patrício a Ramiro Mourão, cf. *Antônio Patrício*, op. cit., pp.72-74).

Por essas razões, será sempre em relação a este ideal monista-immanentista do mundo, alicerçado na questão da natureza, plasmada com perfeição em *Pedro, o cru*, em especial, e em *Dinis e Isabel*, que as contextualizações serão feitas, e também será esta concepção, eleita como a visão patriciana por excelência.