

António Patrício e Fernando Pessoa: O “teatro escrito” à luz do “teatro estático”

[António Patrício and Fernando Pessoa:
The “written theatre” in the light of the “static theatre”]

Flávio Rodrigo Penteado*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, António Patrício, Drama estático, Literatura dramática, Teoria do drama.

Resumo

O artigo proporciona a interlocução entre as obras dramáticas de António Patrício (1878-1930) e as de Fernando Pessoa (1888-1935). Inicialmente, confrontam-se suas peças de estreia, *O fim* e *O marinheiro* (publicadas em 1909 e 1915, nesta ordem), bem como se evidenciam certas afinidades da primeira com um par de dramas estáticos inacabados. Na sequência, explora-se esse diálogo a partir de *Pedro, o cru* (1918), *Dinis e Isabel* (1919) e *D. João e a máscara* (1924). Por fim, propõe-se sucinta abordagem comparatista dos dramas *Judas* (1924) e *Calvário* (c. 1932-1934). Apesar das nítidas diferenças entre as peças de Patrício e as de Pessoa, ambos privilegiam a interioridade das figuras em cena, retardando o fluxo da ação dramática. Uma vez que o elemento estático constitui um ponto de ligação entre os textos desses dramaturgos, convém precisar em que medida tais obras se afastam e se aproximam uma da outra.

Keywords

Fernando Pessoa, António Patrício, Static drama, Dramatic literature, Drama theory.

Abstract

This paper provides an interlocution between the dramatic works of António Patrício (1878-1930) and those of Fernando Pessoa (1888-1935). Initially, his debut plays, *O fim* and *O marinheiro* (published in 1909 and 1915, in that order) are compared, as well as certain affinities of the first with two unfinished static dramas are enlightened. In the sequence, this dialogue is explored based on the plays *Pedro, o cru* (1918), *Dinis and Isabel* (1919) and *D. João e a máscara* (1924). Finally, a brief comparative approach to the dramas *Judas* (1924) and *Calvary* (c. 1932-1934) is proposed. Despite the clear differences between Patrício's and Pessoa's plays, both authors favor the interiority of the figures on stage, suspending the flow of dramatic action. Since the static element constitutes a connection point between the texts of these playwrights, it is necessary to specify the extent to which these works move away and come closer to each other.

* Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV-USP).

Ao comentar o contexto de escrita d'*O marinheiro*, Robert Bréchon, a exemplo de inúmeros críticos que lhe precederam, assinala que as primeiras peças de Maeterlinck constituíram modelo privilegiado para a de Pessoa. Afirmar, também, de modo categórico: “Não se detecta influência nacional em sua concepção de teatro” (BRÉCHON, 1999: 175). Realçando a inexistência, em Portugal, de “autor dramático digno de nota” desde Almeida Garrett – e, antes deste, apenas António José da Silva, António Ferreira e Gil Vicente, insuficientes para instituir uma “grande tradição teatral” naquele país –, o estudioso ainda assegura terem sido “nada convincentes” as raras incursões de autores portugueses na dramaturgia de inspiração simbolista. Dentre estes, além de Eugénio de Castro, refere apenas o nome de António Patrício, cuja primeira peça, *O fim* (1909), reputa como “hoje esquecida” (BRÉCHON, 1999: 175). Transcorridos cerca de vinte e cinco anos desde a primeira publicação de tais apontamentos, contudo, convém modalizá-los, em vista do diálogo potencialmente fértil entre este texto e aquele “drama estático em quadro”.

Não escapou a Armando Nascimento Rosa, arguto estudioso de Patrício, a percepção de que Pessoa pode ter-se deixado acometer por alguma *ansiedade da influência* em relação àquele dramaturgo, para retomar a fórmula de Harold Bloom:

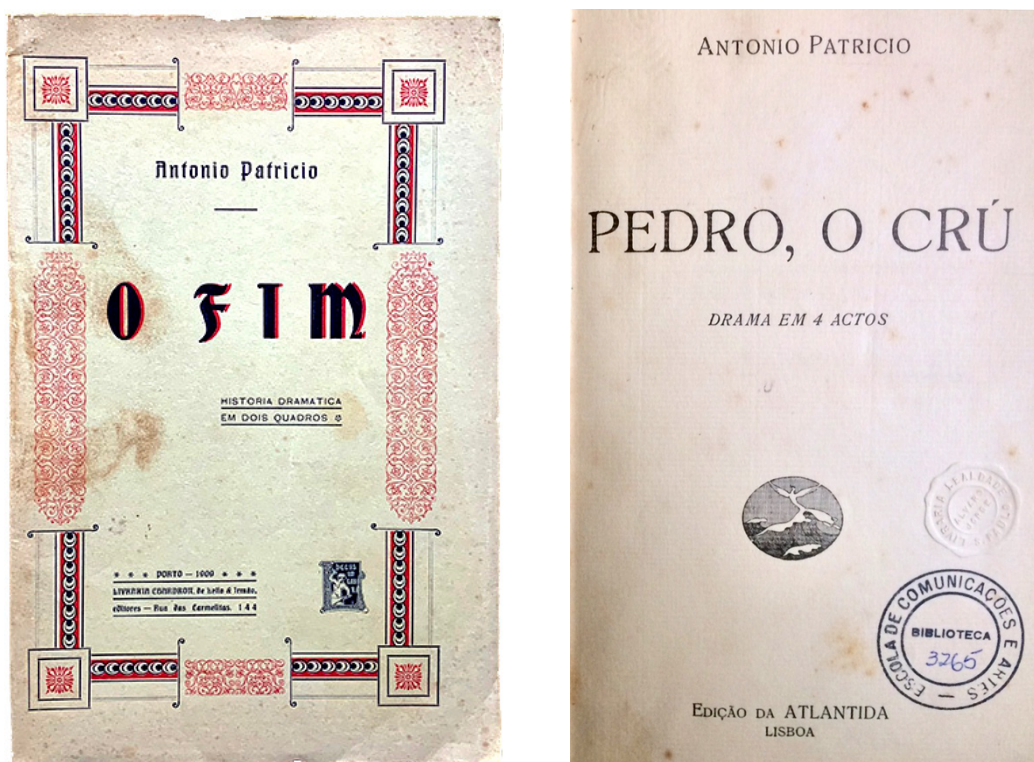
Seis anos depois d'*O Fim*, Pessoa publica *O Marinheiro* em *Orpheu I* e a sua peça é, em muitos aspectos, muito maeterlinckiana [...], mais ainda do que a primeira aventura teatral de Patrício. A fortemente personalizada linguagem dramática patriciana está, porém, extremamente próxima dos horizontes da prática visível da escrita pessoana para teatro. Pessoa temeria não trazer algo de novo e de melhor a um género em cujo campo contava com um rival como Patrício. [...] Especulamos sem rede, é um facto, pois Pessoa nada escreveu a este respeito.¹ Mas este nada é sobremaneira significativo, porque Pessoa admirava muito o Patrício prosador² [...] No entanto, um silêncio paira por parte de Pessoa, pelo que temos conhecimento, relativamente ao teatro patriciano. Seria porque esse era um teatro que desejaria superar e não o fez? [...] seria decerto impossível para Pessoa enumerar com justiça um de entre os da sua revolucionária geração que pudesse apresentar, à data, produção apta a ombrear com a qualidade e a diferença d'*O Fim*; obra única já então publicada de Patrício-dramaturgo.

(NASCIMENTO ROSA, 2003: 95-96)

¹ Saliente-se que, nesta passagem, Armando Nascimento Rosa se refere especificamente à inexistência de documentos, no espólio de Pessoa, relativos ao António Patrício d'*O fim*, bem como ao possível influxo desta peça na composição d'*O marinheiro*. Isso porque, entre os papéis de Pessoa conhecidos até o presente, há pontuais menções àquele autor. Esse é o caso, entre outros exemplos, de uma lista manuscrita a tinta preta, com o título “From Portugal” [BNP/E3, 144Q-34r] e redigida c. 1928. Cf. PESSOA (2007: 80); republicada em SEPÚLVEDA e URIBE (2016: 185).

² Em carta de 1912, endereçada a Álvaro Pinto, o escritor elogia Mário de Sá-Carneiro nos seguintes termos: “[...] é o único *novo* em quem está o poder de contestar a António Patrício o primeiro lugar entre os contistas” (PESSOA, 1999a: 57; grifo do autor). Anos mais tarde, em carta remetida a Adriano del Valle em 1923, qualifica o *Serão inquieto*, de Patrício, como “um dos mais perfeitos livros de contos que se têm escrito em Portugal” (PESSOA, 1999b: 24).

Efetivamente, o confronto entre *O fim* e *O marinheiro* revela existirem não poucas afinidades entre as duas peças, a começar pela presença de um mesmo vocábulo no subtítulo de ambas: “história dramática em dois quadros” e “drama estático em um quadro”. Já de início, portanto, elas se posicionam à margem de arranjos mais convencionais do texto dramático, cuja organização em atos ou cenas (estas conforme as entradas e saídas das personagens) privilegia o progressivo desenvolvimento da ação. O princípio do quadro, por sua vez, ao implicar a aproximação do universo teatral com o pictórico, evidencia o dispositivo óptico que preside a experiência do teatro, pois a palavra grega *theatron*, como se sabe, remete a “lugar de onde se vê”.³



Figs. 1 e 2. *O fim*. História dramática em dois quadros. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, editores, 1909. *Pedro, o crú*. Drama em 4 actos. Lisboa: Atlântida, 1918.

³ Convém esclarecer que Pessoa não estabelece distinção clara entre “drama” e “teatro”: no mais conhecido fragmento teórico em que estabelece as diretivas da nova modalidade proposta por ele, emprega “teatro estático” (PESSOA, 2017: 276), embora, em excerto divulgado apenas mais recentemente, o autor hesite entre os dois termos (cf. PESSOA, 2017: 276-278). Se há oscilação quanto à forma de qualificar aquela espécie de texto, o escritor, em referência a *O marinheiro*, emprega sempre “drama estático” (veja-se o subtítulo da peça e também uma carta a Armando Côrtes-Rodrigues, de 4 de março de 1915, em PESSOA, 1999a: 159). A discussão mais aprofundada a respeito desta oscilação terminológica, no entanto, extrapola o escopo do presente artigo.

Proposta por Diderot em meados do século XVIII, a noção de quadro, “ao solapar a concepção aristotélica da fábula, segundo a qual o conjunto dos elementos do drama não é qualificado senão pela ação” (LOSCO, 2012: 176), antecipa a emergência de elementos que, sob a perspectiva de Peter SZONDI (2011), denunciariam estar em crise a forma dramática predominante no Ocidente, centrada no intercâmbio dialógico e no confronto entre distintos caracteres – proposição que viria a ser reavaliada por Jean-Pierre SARRAZAC (2017), que, diante dos mesmos fenômenos analisados pelo teórico húngaro, neles identifica indícios da ascensão de um novo paradigma do drama, refutando, desta forma, o modelo “crísico” szondiano. Assim sendo, segundo a perspectiva adotada pelo ensaísta francês, trata-se menos de suprimir por completo a ação dramática do que de reinventar os meios de situá-la no tecido dramático, tal como esclarece um dos membros do grupo fundado por ele na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3:

La fonction du tableau est ainsi, avant tout, d’arrêter le flux discursif et de suspendre la fable (le développement syntagmatique de l’intrigue) pour permettre cette intériorisation des conflits. [...] Par le tableau, qu’il soit immobilisation totale des personnages ou plus simplement arrêt de la parole et de l’agitation commune de la scène, il s’agit donc d’ouvrir cette dernière à une dimension nouvelle, inaccessible au simple déroulé d’une action continue.

(RYKNER, 2010: 111-112)

[*Antes de mais nada, a função do quadro consiste em deter o fluxo discursivo e em suspender a fábula (o desenvolvimento sintagmático da intriga) para permitir essa interiorização dos conflitos. (...) Por meio do quadro, quer se refira à imobilização total das personagens ou mais simplesmente ao congelamento da palavra e da agitação comum da cena, trata-se de abrir esta última, portanto, a uma dimensão nova, inacessível ao simples desenrolar de uma ação contínua.*]

É perceptível o parentesco desta categoria com o estatismo mais tarde preceituado por Maeterlinck, inspiração comum a Patrício e Pessoa: no quadro dramático, tanto se pode valorizar o silêncio como recurso expressivo, ralentando o andamento do diálogo por meio de pausas e reticências, quanto se pode submeter as personagens à paralisia e ao confinamento. Tais aspectos se fazem notar nos dramas de ambos os autores: n’*O fim*, a figura do Ministro observa serem as palavras “tão inúteis como um necrológio” (PATRÍCIO, 1974: 24), ao passo que, n’*O marinheiro*, uma das veladoras considera a linguagem falada “um modo tão falso de nos esquecermos”⁴ (PESSOA, 2017: 32); já no que concerne à retração espacial, a similaridade entre os dois textos é ainda mais flagrante, estando as personagens, quase sempre imóveis, isoladas no interior de um palácio – “*O Paço Velho numa das sete colinas da cidade. Sala*

⁴ Nesta e nas demais citações de PESSOA (2017), atualizou-se a ortografia arcaizante do autor, acatada pelos editores. Respeitaram-se, porém, as diferenças entre grafias lusa e brasileira, em conformidade com o estabelecido pelo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. O mesmo critério foi observado em relação a todos os excertos que provêm de obras impressas anteriormente à ratificação de tal documento.

de recepção” (PATRÍCIO, 1974: 11) e “Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo” (PESSOA, 2017: 31). Em relação a este último aspecto, faz-se oportuno ressaltar, ainda, a semelhança da informação presente na didascália inicial de ambos os textos com aquela que introduz a primeira rubrica d’*A intrusa*: “*Une salle assez sombre en un vieux château*” [Uma sala bastante escura em um velho castelo] (MAETERLINCK, 1999: 245).

Apenas seis anos separam a publicação das duas peças, concebidas sob conjuntura histórica similar: ambas são posteriores ao regicídio de 1908, quando o rei D. Carlos e o príncipe herdeiro D. Luís Filipe foram assassinados a tiros perante a rainha D. Amélia, que escapou ilesa, e o príncipe caçula, D. Manuel, ferido levemente. O episódio acelerou a queda da Monarquia em 1910, regime agonizante desde o Ultimato britânico de 1890, que representou, para o povo português, vexame internacional de enormes proporções.

Se, na peça de Pessoa, tais eventos históricos se fazem notar apenas de forma muito *velada*, sintetizados na afirmação de que “Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste” (PESSOA, 2017: 32),⁵ o texto de Patrício aborda o problema de modo menos sutil. De fato, segundo informação subsequente à listagem de *dramatis personae*, “A ação passa-se na capital do Reino. Atualidade.” (PATRÍCIO, 1974: 9), local e época facilmente associáveis à cidade de Lisboa no período pós-regicídio, de acordo com o que se depreende de uma fala do Duque logo no princípio do drama, em referência à Rainha velha, cuja descrição remete à imagem de D. Maria Pia, mãe do monarca morto: “Dizem que ela está louca. Não é natural que, depois de ver o filho e o neto assassinados, a dor, o desespero a desvairassem?...” (PATRÍCIO, 1974: 17).

O primeiro quadro d’*O fim* ainda conserva certas aparências de um drama mais tradicional: além de criados que vestem trajes de luto, ocupam a cena quatro figuras de alcunha genérica – a Rainha, a Aia, o Duque e o Ministro –, as quais transitam por um cenário decadente: as cortinas que cobrem as janelas da sala de recepção têm a cor “*dum vermelho púido, já sem brilho*” (PATRÍCIO, 1974: 11) e as paredes, desocupadas, apresentam manchas de umidade. A primeira personagem a falar, o Duque, anuncia os preparativos para a recepção a ocorrer ali no dia seguinte, por ocasião do aniversário da anciã. As réplicas trocadas entre ele e a Aia, no entanto, sugerem que a celebração dificilmente ocorrerá, em vista da situação de penúria do Estado português, com visíveis reflexos no cotidiano real e cujos efeitos a dupla

⁵ Atente-se ao que outro investigador já escreveu a esse propósito: “O país em que a veladora diz ter vivido ‘outrora’ é já, provavelmente, um Portugal anterior à profunda crise política que marca a infância de Pessoa em Lisboa. [...] vale a pena considerar que entre os episódios de 1890 e 1910, a infância e juventude do poeta estão longe de ser o éden, o ‘outrora’ projetado em seus poemas [...] Esses elementos históricos e biográficos não explicam, evidentemente, a peça. Apenas podem ser indiretamente referidos a ela. [...] Dessa perspectiva, a donzela morta, mistério mudo, corpo velado até o raiar de uma nova manhã [...], apresenta notável analogia com o cadáver de Portugal” (GAGLIARDI, 2010: 110-111).

busca camuflar aos olhos de Sua Majestade: “Nós a iludiremos como pudermos, piedosamente” (PATRÍCIO, 1974: 13), ressalva, com desânimo, a condessa que lhe serve de dama de companhia.

Na segunda metade de tal quadro, porém, a entrada da Rainha faz ruir as aparências de um drama histórico. Isso porque, não bastassem os contornos quase cadavéricos com os quais é delineada,⁶ esta figura intui a presença incorpórea da Morte em torno de si: “Ela está dentro de nós, a ouvir-nos. Fico transida só de pensar nisso... Eu não lhe falo nunca: tenho medo. Ando sempre a cantar para a adormecer. [...] Oiço-a em tudo” (PATRÍCIO, 1974: 27). A partir da cantiga, em versos redondilhos menores e rimados, que a idosa entoa para tentar emudecer aquela entidade, a personagem praticamente não voltará a se expressar em prosa, prevalecendo o discurso versificado, com metros e esquemas rítmicos variáveis.

A exemplo do que ocorre n’*A intrusa*, Patrício confere àquela presença traços alegóricos que são facilmente associáveis à Morte: na cantiga entoada pela Rainha, menciona-se que “Dona Morte dorme, | Dorme sossegada. | Tem a foice ao lado, | Brilha de afiada...” (PATRÍCIO, 1974: 27), enquanto no drama de Maeterlinck figura esta rubrica: “*On entend, tout à coup, le bruit d’une faux qu’on aiguise au dehors*” [Ouve-se, de repente, o barulho de uma foice sendo afiada do lado de fora] (MAETERLINCK, 1999: 255). Além disso, os dois dramaturgos aludem à morte por meio de menções ao ambiente gélido: “Il me semble que le froid entre dans la chambre” [“Parece-me que o frio entra no quarto”] (MAETERLINCK, 1999: 253), diz o Avô em referência à sétima pessoa que intui se sentar à mesa com ele e seus familiares; “Há uma friagem já...” (PATRÍCIO, 1974: 30), queixa-se a Rainha ao Duque, entre uma divagação e outra.

Já Pessoa, por seu turno, é mais inventivo ao introduzir sua versão da “personagem sublime”⁷ maeterlinckiana n’*O marinheiro*: embora, tanto quanto o ancião cego e a monarca desvairada, as três veladoras façam menções ao frio (possivelmente aludindo à morte, que as ronda não apenas na forma do cadáver que têm diante de si, mas também de uma entidade invisível que pressentem transitar entre elas),⁸ a “quinta pessoa [naquele] quarto” (PESSOA, 2017: 47) não se deixa

⁶ Atente-se a alguns dos termos que a descrevem: “É alta, magríssima. Os cabelos brancos, muito ralos nas têmporas [...] As mãos belas e ósseas, de dedos-falanges. [...] É lívida. Os olhos – duas gotas de sangue azul, coagulado. Boca grande, sem lábios, de comissuras dúbias. Em toda a máscara emaciada, um hieratismo teatral de linhas” (PATRÍCIO, 1974: 25).

⁷ Veja-se o seguinte excerto do prefácio ao teatro reunido: de Maeterlinck “Aujourd’hui, il y manque presque toujours ce troisième personnage, énigmatique, invisible mais partout présent, qu’on pourrait appeler le personnage sublime [...]” [Hoje em dia, quase sempre falta ao teatro essa terceira personagem, enigmática, invisível, mas presente em toda parte, que se poderia chamar de personagem sublime] (MAETERLINCK, 1911: XVI). Obra disponível para consulta na Casa Fernando Pessoa, sob a cota 8-333.

⁸ Vejam-se as falas a seguir: “PRIMEIRA – [...] Está mais frio, mas por que é que está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está...” (PESSOA, 2017: 37); “SEGUNDA – [...] Que frio é este?... O que é isto?... Ah, é agora... é agora...” (PESSOA, 2017: 44).

reduzir com tamanha facilidade a alternativas tão restritas de leitura. Efetivamente, tal figura se presta a maior abertura de sentidos, deixando-se apreender de forma múltipla: pode ser lida como alegoria da Morte, avatar do marinheiro sonhado pela Segunda veladora ou, ainda, como representação da instância autoral.⁹

Acrescente-se que a peça publicada em *Orpheu* não é a única na qual se podem entrever indícios de que Pessoa possivelmente tomou contato com o texto de Patrício. A personagem enlouquecida da Rainha introduz neste drama um princípio monológico similar ao que norteia a condução do diálogo n' *A morte do príncipe*. Ali, as “ilhas de diálogos” (Valère Novarina, *apud* SARRAZAC, 2017: 212) entre a personagem do título e seu criado mal disfarçam a roupagem de um monólogo, uma vez que as intervenções do servo são bastante sucintas e pouco acrescentam às falas do jovem nobre, que ocupam a maior parte do texto, tal como ilustra o trecho a seguir:

PRÍNCIPE – [...] Eu nunca fui feliz... Quando, das ameias do meu novo castelo, eu olhar debruçado a confusão pequenina do mundo, eu serei feliz completamente... Talvez nem mesmo assim seja feliz... [...]

X – Não serão todos assim?

PRÍNCIPE – Quem são todos? Para mim todos são só um... Eu nunca conheci ninguém... Distinguia as pessoas como quem distingue pedras... Nunca me deram a impressão de serem reais, especialmente quando falavam... Diziam todos as mesmas cousas [...] Não há ninguém... Toda a gente é uma só pessoa que não existe... Que vago... Que vago...

X – Vago, o quê, meu senhor?

PRÍNCIPE – Tudo... O horizonte está muito longe, muito longe... Ainda assim... não sei... não está... Vejo-o muito mais longe, mas não o sinto muito mais longe... Não sei bem o que vejo ou o que sinto... [...] Como os reposteiros são estranhos...

X – Estranhos, estranhos?

PRÍNCIPE – Demasiadamente ali... Tenho vontade de ter medo de os estar vendo assim... Que estranho, que estranho tudo!...

(PESSOA, 2017: 94-95)

Da mesma forma, é mínima a interação do Duque com a Rainha, cujas divagações preenchem metade do primeiro quadro d' *O fim*:

[A RAINHA]

Já não quero ninguém. Os meus olhos secaram,
Os meus olhos murcharam a beijar
Dois cadáveres de reis, um cadáver de infante,
E quantos mais e quantos mais... vida distante!...

⁹ O problema da “quinta pessoa” é trabalhado em detalhe por Caio GAGLIARDI (2011: 112-117) e referido por Renata Soares JUNQUEIRA (2013: 99). Ambos aludem ao parentesco de tal entidade com o expediente mobilizado por Luigi Pirandello em *Seis personagens à procura de um autor* (1923), por meio do qual se introduz a figura autoral em meio às que ocupam a cena. Um pouco mais à frente tornará a ser mencionada a afinidade não apenas de Pessoa, mas também a de Patrício, com a poética do dramaturgo italiano.

O DUQUE, *timidamente, com um gesto áulico devoto*

V. M. fatiga-se...

A RAINHA

Sim, Duque, sim. Vou sentar-me no trono. (*O Duque ajuda-a a subir os degraus do estrado*). Há uma friagem já...

O DUQUE

Majestade, é o outono...

A RAINHA, *voz longínqua*

O outono!... Quando eu era criança,

Era no *Agro romano* que o passava,

Na Vila... não, não sei, não sei o nome...

Já então era um jardim ao abandono,

As estátuas caídas em desgraça,

As árvores funerais...

O DUQUE, *imbecilmente*

Majestade, era outono...

(PATRÍCIO, 1974: 29-30)

Percebe-se que, tal como observado por Armando NASCIMENTO ROSA (2003: 115), a “presença em cena do Duque constitui apenas um pretexto para que a rainha não devaneie num absoluto solilóquio”, comentário perfeitamente ajustável à dinâmica entre Príncipe e servo na peça de Pessoa. Por sua vez, a estrutura do segundo quadro no texto de Patrício é um tanto distinta da que se acabou de referir. Arrematada a primeira metade da peça com o anúncio de um ataque ao Paço real por frotas estrangeiras, predominará, na parcela restante do texto, a coexistência de solilóquios da Aia e do Desconhecido, figuras que ocupam a mesma sala de recepção em que se desenrolou o quadro anterior, cujas paredes agora “*estão fendidas em várias direções*” (PATRÍCIO, 1974: 39). As falas de ambas, dispostas em uma paisagem de desolação, se dedicam a descrever os eventos sucedidos entre o cair e o levantar do pano. Trata-se, portanto, de um diálogo que acentua o elemento estático já observável no quadro precedente, na medida em que as personagens menos agem do que narram, trocando réplicas carregadas de passagens efrásticas que remetem às narrativas homéricas:

A AIA

Mas o fogo só rompeu muito mais tarde. Que esperavam as esquadras estrangeiras?

O DESCONHECIDO

Foi dos nossos navios que partiu, logo que o inimigo esteve à vista. [...] De repente o *Índia* rompeu fogo, e dos cais, numa emboscada épica, um tiroteio cerrado acompanhou-o... [...]

Depois... o indizível, a loucura! [...] membros de cadáveres voavam como num ciclone asas partidas!... De terra esta visão exasperava. [...] Agora era a vez deles e só deles. A esquadra já assaltara a Morte, num turbilhão de chamas e de gritos. [...] Os couraçados avançavam mais...

A projeção dos holofotes sobre a praça revelou um povo lívido de cólera! E uma chuva de granadas foi cair, incendiando os palácios que a enquadram, matando por centenas num relâmpago... [...] Milhares, perdidamente, debandaram. [...] E com máscaras de loucura e de terror [...] avançaram em fila, lentamente caminharam para a morte como estátuas, num estoicismo de tragédia grega, até caírem mortos, sem um grito... (Pausa) O efeito foi tal no inimigo, que vendo que a defesa se calara, não se atreveu ao desembarque ainda. Metralhou então toda a cidade, durante horas seguidas, friamente. [...]

A AIA

A ala norte do Paço esteve em chamas. Só há trevas carbonizadas e as paredes. Antes tivesse ardido todo, todo!... Um estilhaço de obus caiu no jardim. Ouvia-se crepitar as árvores, na penumbra, como um ralo longínquo de agonia... As paredes fenderam aqui mesmo.

(PATRÍCIO, 1974: 49-51)

Assim como observou Maria de Jesus CABRAL (2013: 227), o segundo quadro obriga “o espectador a um esforço de realização mental”, alinhado ao ideal simbolista de uma “renovação do gênero dramático pela inclusão de novos valores poéticos [...] como o mistério, o sonho, a palavra alusiva e a dimensão mística e ontológica” (2013: 200-201). Em tal “viragem do drama para o mundo interior” (2013: 219) busca-se a efetivação de um teatro mental e desencarnado, cuja realização se daria menos na cena do que na mente daqueles que assistem ao espetáculo: “O teatro invocado pela utopia simbolista ambiciona abolir o tempo do drama, reduzindo-o ao tempo da lírica musicalidade do verbo” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 83).

“Que horas serão?”, questiona aturdida a Aia no princípio do segundo quadro, “Os relógios pararam...” (PATRÍCIO, 1974: 42), afirmação que encontra eco nas falas que abrem *O marinheiro*: “Ainda não deu hora nenhuma.”, adverte a Primeira veladora, ao que a Segunda replica: “Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto” (PESSOA, 2017: 31). Muito embora a suspensão de elementos temporais efetivamente associe ambos os textos a preceitos da estética simbolista, há outro traço em comum aos dois que extrapola os limites desta corrente: a intrusão de componentes metateatrais que ameaçam desnudar a ficcionalidade das personagens, condição que talvez seja mesmo pressentida por elas.

N’*O fim*, a figura da Rainha, durante um de seus devaneios líricos, emudece por um instante e mira os próprios trajes, à maneira de quem suspeita tratar-se de figurino utilizado por uma intérprete numa representação teatral, conforme sugere a seguinte didascália: “Para um instante: vê se o vestido lhe cai bem e com uma coqueterie macabra, avança o pé. Recita como uma atriz” (PATRÍCIO, 1974: 31). Percepção análoga a esta compõe uma fala do Desconhecido, reproduzida abaixo, após este ser confrontado com a afirmação, feita pela Aia, de que a velha monarca mais se assemelha à “caricatura de um espectro” (PATRÍCIO, 1974: 52) do que a um ser vivo, tamanha é a desagregação psíquica de que é vítima. A soberana se conserva, assim, presa a uma realidade de mentira, maquinada pela condessa e pelo Duque, como se

o Estado português, antes mesmo do brutal ataque da noite anterior, não atravessasse profunda crise:

O DESCONHECIDO

É uma forma ainda. Isso me basta. Tem ouropéis: mascara-se de símbolo. Transporta-se outra vez para o Paço Grande. Inventar-se uma heráldica... uma corte. Há criados aqui. Servem-nos esses. Tem-se assim um simulacro de realza, a ficção teatral que ainda fascina.

(PATRÍCIO, 1974: 53)

Restritos a essas duas passagens na peça de Patrício, os elementos metateatrais, no texto de Pessoa, são recorrentes, ainda que menos explícitos: “Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho...” (PESSOA, 2017: 43-44), intui a Segunda veladora, cujo questionamento alcança tanto o próprio estatuto do real quanto a possibilidade de ela e suas companheiras estarem conscientes de tomarem parte numa espécie de representação teatral, durante a qual reprisam, madrugada adentro, uma mesma sequência de cenas: “Devíamos já ter acabado de falar...” (PESSOA, 2017: 45); “O dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo...” (PESSOA, 2017: 45). De modo análogo, as indagações que elas fazem a propósito da “quinta pessoa” que intuem ser responsável pelo controle de seus gestos e falas igualmente introduz neste drama uma dimensão lúdica, na medida em que, desdobrando-se, as personagens aparentam captar a presença do dramaturgo que lhes dá vida: “Quem é que nos faz continuar falando? Porque falo eu sem querer falar?” (PESSOA, 2017: 46).

No drama estático pessoano, ainda se identifica movimento similar a esse na peça *Salomé*, em que a protagonista narra a suas criadas a história de um profeta que sonhava com a criação de deuses e posteriormente é pega de surpresa com a revelação de que a “[sua] mentira era verdade” (PESSOA, 2017: 183), isto é, a insinuação de que a figura sonhada por ela fora transplantada para o plano da realidade física. Ali, a certa altura, ganha contornos explicitamente metateatrais uma especulação análoga à feita pelo narrador do *Livro do desassossego*, quando especula “se não será tudo neste total de mundo uma série entreinserta de sonhos e romances, como caixinhas dentro de caixinhas maiores – umas dentro de outras e estas em mais –, sendo tudo uma história com histórias, como as *Mil e uma noites* [...]” (PESSOA, 2012: 278):

(depois de recitar o fim)

A – E isso tem sentido?

B – Não, nem pretende ter. Tem tanto sentido como esta noite e este luar e tudo quanto tens dito. De que serve raciocinar, provar, convencer? Veem os fatos e é tudo diferente. Quanto melhor, meu velho, aceitar a obscuridade lúcida das coisas e amar o vago por não termos outro amor!

(PESSOA, 2017: 184)

Evidencia-se, assim, a superposição de planos sugerida n’*O marinheiro*: as veladoras, que sonhavam com um marinheiro evadido, por sua vez, para uma “pátria de sonho” (PESSOA, 2017: 41) que se lhe afigurava como mais real do que a de onde efetivamente provinha, passam a questionar se elas mesmas não passariam de uma fantasia mentalizada pelo marujo náufrago. Já neste fragmento do drama *Salomé*, tal como sugerem em uma nota de rodapé seus últimos editores, Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, põe-se “a hipótese de a peça ter sido pensada como uma história narrada ou um tipo de teatro dentro de teatro” (PESSOA, 2017: 184).

Nesse sentido, tanto o Patrício d’*O fim* quanto o Pessoa d’*O marinheiro* e de *Salomé*, cada qual à sua maneira, preveem o jogo de espelhos que caracteriza a poética pirandelliana, permeada de duplos que continuamente desestabilizam as convenções da representação,¹⁰ o que projeta estes textos para além dos limites do decadentismo finissecular e lhes confere sabor mais novecentista.

No intervalo entre a publicação da “história dramática em dois quadros” de Patrício, em 1909, e a do “drama estático em um quadro” de Pessoa, em 1915, houve outro escritor luso a indicar caminhos que, apesar de não se distanciarem por completo daqueles abertos pelo autor d’*A intrusa*, já apontavam para possibilidades de modernização do teatro em Portugal que não se restringiam ao cânone simbolista. Assim é que, em 28 de novembro de 1913, o jornal *O rebate* estampa em sua primeira página um texto crítico intitulado “O teatro-arte (apontamentos para uma crónica)”, assinado por Mário de SÁ-CARNEIRO (1913). Nele, um dos futuros editores de *Orpheu* assume sua faceta polemista já desde a primeira frase (“A Arte anda sempre misturada com o comércio”), propondo-se a distinguir, mais à frente, o “teatro-espetáculo” (isto é, “o teatro simples teatro, digestivo e banal”) do “teatro-arte”, cuja natureza procurará evidenciar ao longo dos parágrafos seguintes e que, tendo atingido seu ponto culminante com as peças de Henrik Ibsen, se teria perpetuado na obra de dramaturgos como Maeterlinck e Gerhart Hauptmann, dentre os estrangeiros, ou Marcelino Mesquita e D. João da Câmara, dentre os portugueses.

Na segunda parte do artigo, o autor define o teatro como “*uma arte plástica*” (SÁ-CARNEIRO, 1913; grifo do autor), qualificação aplicável tanto à encenação, evidentemente tridimensional, quanto ao texto dramático, do qual a matéria-prima é a palavra. Isso porque, segundo sustenta o articulista, este último comporta um elemento que, transcendente à escrita, “suscita um arcaboço, *uma arquitetura*” (SÁ-CARNEIRO, 1913; grifo do autor):

A obra-prima teatral completa lança mesmo duas arquiteturas: uma exterior, mera armadura; outra interior. || A arquitetura exterior é um arcaboço material – a *carpintaria*. [...] A arquitetura interior, que é a *alma* [...], consiste no ambiente que a grande obra dramática [...]

¹⁰ Armando NASCIMENTO ROSA (2003: 115) propõe que Patrício, ao delinear a figura desvairada da Rainha n’*O fim*, “incute na personagem um espelhismo duplicador que veladamente ousa a pose proto-pirandelliana”.

cria em torno de si: [...] sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na sua ação (arquitetura exterior), mas em qualquer outra coisa que se não vê: *uma grande sombra que se sente e se não vê*.

(SÁ-CARNEIRO, 1913; grifos do autor)

Tal proposta estética, conforme já observado por Teresa Rita LOPES (1985: 90) e Luiz Francisco REBELLO (2010: 314), é bastante familiar àquela apregoada por Maeterlinck, que não apenas defendeu, na qualidade de ensaísta, a manutenção de um diálogo de segundo grau no texto teatral (assimilável pelo leitor/espectador em paralelo às falas das personagens), como também se aplicou, na condição de dramaturgo, em introduzir, nos seus primeiros dramas, a já mencionada “personagem sublime”. Trata-se de princípios próximos aos que Pessoa logo daria forma n’*O marinheiro*, mas que também já se faziam pressentir n’*O fim*, primeira peça publicada por Patrício, que, nas três seguintes, encontraria diferentes modos de materializar o recurso maeterlinckiano latente no artigo de Sá-Carneiro.¹¹

Embora seu autor não os tenha concebido assim, pode-se compreender *Pedro, o cru* (1918), *Dinis e Isabel* (1919) e *D. João e a máscara* (1924) como partes de um tríptico.¹² Dramas de maior fôlego do que *O fim*, o que lhes confere coesão é não tanto o recurso a entidades históricas ou mitológicas quanto a prevalência, no tecido dramático, de componentes que apontam para a interioridade das figuras em cena, o que provoca não apenas a sujeição do visível ao invisível como também o retardamento do fluxo da ação dramática. Estas peças, portanto, frequentemente flertam com o estatismo. Assim sendo, convém precisar em que medida cada um destes textos se aproxima e se afasta do drama estático pessoano.

¹¹ No âmbito deste artigo, não cabe desenvolver o modo como o autor do texto sobre o “teatro-arte” se distancia do ideário simbolista. Cumpre referir, no entanto, as seguintes ponderações de Inês Alves MENDES (2011: 320-321): “Sá-Carneiro’s aesthetic preferences were close to symbolism. [...] Moreover, Sá-Carneiro believes that drama does not reside in action or words but is something invisible [...] Further ahead in this article, Sá-Carneiro writes about *Madame Bovary* and *O Primo Basílio* as dramatic pieces of work, which corresponds with symbolist interests that also equate the dramatic with the novelesque. However, Sá-Carneiro goes further and lists Notre Dame Cathedral and the Winged Victory of Samothrace as dramatic works of art [...] Sá-Carneiro thus goes beyond a strict reading of dramaturgy tied to the literary text and proposes advancing with the aim to reach a global concept of theatre, which is already drawing away from symbolist claims” [*As preferências estéticas de Sá-Carneiro se aproximavam do simbolismo. (...) Para além disso, Sá-Carneiro acredita que o drama reside não na ação ou nas palavras, mas sim diz respeito a algo invisível (...) Mais adiante, nesse artigo, Sá-Carneiro se refere a Madame Bovary e O Primo Basílio como obras dramáticas, em conformidade com interesses simbolistas, que também igualam o dramático ao romanesco. No entanto, Sá-Carneiro vai mais longe e alude à Catedral de Notre Dame e à Vitória de Samotrácia como obras de arte dramáticas (...) Sá-Carneiro, assim, vai além de uma estrita leitura da dramaturgia atrelada ao texto literário e propõe avanços, com o objetivo de alcançar um conceito global de teatro, que já se distancia das proposições simbolistas*].

¹² Armando NASCIMENTO ROSA (2003: 194; 245) se refere a eles como componentes de uma “trilogia nigromante”, mesmo que o conjunto não tenha sido “fruto de uma vertebrada prescrição programática do autor”.

Em carta remetida a Ramiro Mourão em 22 de setembro de 1912 e publicada duas décadas mais tarde na revista *Presença*, o autor menciona *Pedro, o cru*, em sua maior parte gestada ao longo daquele ano e do seguinte, como “tragédia interior” (PATRÍCIO, 1935).¹³ A qualificação realça, sem dúvida, uma das particularidades do texto, que, de modo análogo àqueles escritos pelo último Ibsen, se detém menos nos fatos exibidos ou evocados em cena do que nas reverberações que estes provocam nas personagens (cf. PENTEADO, 2019: 233-241).¹⁴ Embora ciente de que a obra não atendia a certas convenções do gênero, seu autor lhe conferiu o subtítulo de “drama em quatro atos” – detalhe significativo, pois o dramaturgo, ao subintitular outras peças, contornou identificações genológicas mais restritas e explicitou o ingrediente narrativo que também fazia parte da composição delas: “história dramática” (*O fim*); “conto de primavera” (*Dinis e Isabel*); “fábula trágica” (*D. João e a máscara*).

Se, em sua peça de estreia, o dramaturgo não abordava de maneira explícita eventos e personagens históricos portugueses (visto que não recorreu aos nomes próprios de figuras históricas em que as personagens se inspiram), o mesmo não se pode dizer de sua obra seguinte, em cujo centro está a figura do rei D. Pedro I, que se eternizou no imaginário popular devido ao seu relacionamento amoroso com Inês de Castro, executada a mando do pai e antecessor deste no trono, D. Afonso IV. Enquanto n’*O fim* os sinais da Morte em torno da Rainha velha contribuíam para abalar as aparências de um drama histórico, este mesmo expediente é o que torna possível a manutenção, em *Pedro, o cru*, de tais aparências, visto que a “linda Inês”, conforme o epíteto camoniano, apenas foi coroada rainha alguns anos após morrer, fato que demonstra ter-se ela mantido presente na vida de seu antigo amante mesmo estando morta, algo bastante explorado por Patrício no drama de que agora nos ocupamos.

Já no início do primeiro ato, a presença da ausente Inês se impõe por meio de cantiga entoada ao rei Pedro por seu escudeiro Afonso:

PEDRO

Quero antes ouvir-te. Abre a janela e trova, trova muito. Aqui ninguém nos ouve. Faz-me bem.

Estende-se no escano, fica imóvel. Afonso abre a janela, ergue a viola, e deita-se no chão aos pés de Pedro. Entra uma aragem, como um gesto da noite adormecida.

AFONSO, *a meia voz, ferindo as cordas*

Sou teu, tu és minha,

¹³ Considerando que Pessoa viria a falecer apenas em novembro deste mesmo ano, não se pode ignorar a possibilidade de ele tê-la lido a partir de abril nas páginas da revista, que, desde junho de 1927, veiculou diversas colaborações suas.

¹⁴ Também o autor d’*O marinheiro* reivindicaria estatuto semelhante a este drama estático, nele realçando a “revelação de uma vida interior espantosamente rica, e onde o fogo central de uma tragédia [...] é contido dentro de uma sobriedade externa” (PESSOA, 2009: 47).

*Quem morre não parte;
Nem Deus nem a Morte
Puderam levar-te.*

PEDRO, *depois de um silêncio*

Como tu me falas d'Ela, Afonso!... Só a tua voz e os olhos dos meus galgos, nas manhãs de montaria, ao luzir da alva, vem falar-me de Inês, do meu amor... Na tua voz há ecos da voz d'Ela... [...]

(PATRÍCIO, 1918: 8)

A referência ao sopro de vento que adentra a sala antes da canção constitui recurso largamente empregado por dramaturgos simbolistas para sugerir a presença de entes que, não se deixando apreender por intermédio da visão, eram notados de outras formas pelas figuras do drama.¹⁵ Trata-se, claro está, de aparições que se aproximam da personagem sublime maeterlinckiana, cujo emprego no texto de Patrício já foi analisado por Alexandra Moreira da Silva, que observou serem frequentes, nesta peça, não apenas “as imagens poéticas que evocam a intervenção de forças da natureza” (1997: 151), exteriores ao protagonista e mais abundantes no primeiro e no terceiro ato, como também a manifestação daquela entidade metafísica no próprio corpo de Pedro, nos instantes em que se sugere estar o monarca em uma espécie de “delírio de possessão” (MOREIRA DA SILVA, 1997: 152), o que ocorre com mais recorrência nos atos segundo e quarto do drama.

Por certo, já no seguimento da passagem reproduzida acima se fazem notar indícios da presença de Inês, praticamente convertida em divindade (a inicial maiúscula em “Ela” o atesta), associados a um elemento da natureza: “Vês acolá, Afonso, por trás da falcoaria, está a levantar-se a lua. Vem tão tarde! É a *nossa* lua... é a *nossa*...” (PATRÍCIO, 1918: 11; grifos do autor), diz o rei ao seu escudeiro, apontando para o satélite que, segundo afirma, lhe faz ter “mais sede do que o sol de agosto [...] sede de sangue... sangue deles...” (PATRÍCIO, 1918: 11), em clara referência aos assassinos de sua amada, cuja aproximação logo mais será anunciada pela luz do luar, “mais loiro... cor de trança...” (PATRÍCIO, 1918: 14):

PEDRO, *olhando noutra direção.*

Afonso! Afonso!... Olha a lua!... Tem a face de Inês... da minha Inês... exangue... exangue... como eles a deixaram... [...] entendeste o signo? Estão perto... [...] A minha sede cresce... [...] Vem ouvir. Não são as folhas secas nem o vento. São cavaleiros... é um galope... [...] Parece que oíço o coração da terra a bater com o meu... ao mesmo tempo...

¹⁵ Embora o autor d’*O marinheiro* tenha substituído a convencional referência simbolista ao vento pela menção ao frio, igualmente familiar aos adeptos daquela corrente estética, alude-se à primeira, ainda que pelo viés da negação, na seguinte fala da Segunda veladora: “Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?...” (PESSOA, 2017: 34).

AFONSO, *escutando*.

Agora sim, meu senhor, tendes razão.

(PATRÍCIO, 1918: 16-17)

A partir de então, no último terço do primeiro ato, dissipa-se a atmosfera simbolista e se impõe a ambiência mais afim à de um drama histórico shakespeariano, quando cavaleiros reais trazem à cena, aprisionados, Álvaro Gonçalves e Pero Coelho, dois dos responsáveis pela execução de Inês. O segundo deles, que, conforme informação didascálica, conserva “*uma expressão de nobreza, um grande ar calmo*” (PATRÍCIO, 1918: 21), travará um memorável duelo verbal com Pedro, não se furtando a narrar ao monarca, com grande riqueza de detalhes, os eventos da manhã em que a amante do rei foi morta. A contenda se encerra quando o soberano não mais consegue dissimular sua fúria perante as palavras de seu interlocutor e o chicoteia violentamente no rosto, o que não impede o antigo conselheiro de D. Afonso IV de reagir com altivez, mesmo que também se expresse sob violenta emoção:

PERO COELHO, *ensandecido pela dor, mais perto dele*.

Continua, covarde!... É o teu Salado... Da coroa de teu pai resta um chicote. Anda!... Té que a boca te espume de luxúria... (*Pára um segundo.*) Quem o serviu como eu, vê-te com asco. Vá!... Continua... Nem sei que és mais: farsante ou carniceiro...

PEDRO, *como um possesso, em gritos de delírio*.

O uchão!... Ide chamar-me o uchão!... Vinagre e azeite já pra este coelho! (*O carrasco, vestido de escarlate, surge à porta. Pedro aponta-lho.*) Ei-lo – o teu cozinheiro!... É cor de sangue. [...] (*Entra uma luz como de prata fluida. Pedro recua um pouco, estonteado. A Pero Coelho*) Nem sei que me pareces na luz de alva! Nunca vi gamo assim. É maravilha. [...] Gamo ou javardo!... [...] É o milagre maior de Santo Humberto...

(PATRÍCIO, 1918: 29-30)

É de notar, no arremate, o retorno do luar à cena, agora na forma de “uma luz como de prata fluida”, que parece sugerir a Pedro a presença vingadora de Inês diante de seus assassinos e, ao mesmo tempo, dar força à “sede de sangue” que já vinha se escalonando no interior do rei desde antes da chegada dos prisioneiros – em relação a este último aspecto, é nítido o trocadilho com o sobrenome de um dos algozes, “Coelho”, cuja condição de presa é reforçada pelas referências a vinagre e azeite, necessários ao tempero desta carne, que, banhada pela luz do lua, se assemelha à de animais de maior porte, como por exemplo o javali, motivo por que o monarca presta agradecimentos a Santo Humberto, padroeiro dos caçadores.

Já aqui se anuncia, deste modo, o que Alexandra Moreira da Silva considera ser uma particularidade do tratamento, por Patrício, do expediente da personagem sublime em *Pedro, o cru*. Nesta peça, “a manipulação que a entidade metafísica desenvolve relativamente à personagem de Pedro não é sentida como algo de exterior ou superior à vontade do herói” (MOREIRA DA SILVA, 1997: 155), na medida

em que a grandeza deste se aproxima daquela da presença onipresente e invisível que o rodeia, confundindo-se com esta. Evidencia-se, portanto, o que distingue tal drama dos primeiros de Maeterlinck, nos quais as figuras presentes em cena são destituídas de ímpeto e se sujeitam aos desígnios de forças que as ultrapassam.

Assim, quando mais atrás o rei dizia a seu escudeiro ter a impressão de ouvir “o coração da terra bater com o [seu]... ao mesmo tempo...”, podia-se já entrever, nesta alegada comunhão de Pedro com elementos da natureza, o modo como a personagem sublime seria concretizada ao longo do drama: por força de uma fusão entre interior e exterior, de tal maneira que aquilo que vem de fora (a luz do luar, o rumor da terra) ecoa naquilo que se processa dentro do protagonista (o amor e a saudade que sente em relação a Inês, bem como a ânsia por vingar o assassinato desta).

Outro aspecto significativo da forma como o procedimento maeterlinckiano ganha corpo em *Pedro, o cru* diz respeito a um dos episódios mais célebres do mito de Inês de Castro: a exumação de seu cadáver pelo antigo amante, evento que constitui o clímax do segundo ato:

PEDRO, *com uma alegria alucinada.*

[...] Deixa, deixa que eu cave... (*Estende as mãos para a pá que ele [o coveiro] lhe entrega. Sempre ajoelhado, cava de roda alguns instantes. Chamando*) Inês!... Já me podes ouvir?... Inês!... Inês!...

[...] *enterra os braços na terra alguns segundos; e devagar, devagar, levanta o caixão verticalmente. Quando o tem bem ao alto, as tábuas, podres, abrem-se; – e num silêncio de estupor, vê-se o cadáver, esburgado: dir-se-ia que ele e Pedro se contemplam.*

(PATRÍCIO, 1918: 54)

Ainda que, nesta peça, a articulação entre visível e invisível em diversas ocasiões se acomode ao modelo simbolista – sendo a dupla de protagonistas, Pedro e Inês, o aspecto mais saliente de tal articulação –,¹⁶ a concretização cênica da personagem sublime, nos termos em que é processada no texto de Patrício, não encontra precedente na dramaturgia de Maeterlinck, que preferia sugerir a presença daquela entidade por meio de determinados signos a dar-lhe encarnação física no palco (mesmo que sob a forma de um cadáver, como fez o dramaturgo português). Princípio análogo ao do autor belga orienta *O marinheiro* de Pessoa, que não apenas evita trazer para o primeiro plano o protagonista oculto da ação (embora a donzela

¹⁶ Veja-se o que Armando NASCIMENTO ROSA (2003: 210-211) escreveu a respeito, inclusive chamando a atenção para o antecedente shakespeariano da forma com que o dramaturgo português se apropria do procedimento (como se sabe, mais de um autor vinculado ao simbolismo enxergou em Shakespeare um precursor, a exemplo de Maeterlinck no seu conhecido ensaio “O trágico cotidiano”): “Patrício sustenta em *Pedro o Cru* dois protagonistas: um explícito e visível, outro simbólico e configurando a sua dramática sombra sobre a ação. O explícito é Pedro, a personagem-sombra é Inês. Diríamos mesmo tratar-se de um dualismo de carácter hamletiano; tal como o fantasma de Hamlet-rei motivou o destino de Hamlet-filho, assim a presença interior da *anima* projetada, que é Inês no espírito de Pedro, encontra-se na origem dinamizadora das ações que este leva a cabo”.

morta transmita às outras três a intuição de que uma presença invisível as ronde e também seja sugerido que a personagem referida no título a certa altura salte do plano narrativo para o dramático, a rigor se trata apenas disso: de sugestões) como também confere maior nebulosidade à “quinta pessoa”, impedindo-a de ser identificada de modo inequívoco com o marujo naufrago, conforme já referido anteriormente.

No caso de Patrício, a materialização da personagem sublime na forma do cadáver pútrido de Inês ainda é responsável por inserir no drama um elemento grotesco estranho às dramaturgias de Maeterlinck e Pessoa. Tal confluência já se fazia notar n’*O fim*, peça na qual convivem aspectos familiares tanto à estética simbolista quanto à expressionista, tal como já pontuado por NASCIMENTO ROSA (2003: 102-104). Em *Pedro, o cru*, por sua vez, o corpo em decomposição da rainha coroada postumamente é acompanhado pela convencional referência ao frio, que cumpre a dupla função de sugerir a presença cênica desta personagem para além do féretro e ainda representar, aos olhos do rei, um risco para a saúde de sua amada, à qual ele trata como ressuscitada: “Há agora uma friagem, não sentis?”, diz Pedro, se dirigindo ao pajem que segura o manto, “Ajudai-me a agasalhar Inês. [...] Assim... Assim... Não vás ter frio” (PATRÍCIO, 1918: 61).¹⁷

O afluxo de elementos associáveis a diferentes correntes estéticas – inclusive os de sabor classicista, como a narração, por determinadas personagens, de eventos transcorridos entre um e outro ato, remontando ao papel desempenhado pela figura do mensageiro na antiga tragédia grega –¹⁸ não constituem obstáculo para a prevalência, conforme o avançar da peça, de componentes que permitam posicioná-la a menor distância do drama estático pessoano:

Em termos de concepção dramática, o carácter lírico do texto vai progressivamente sobrelevando o movimento dramático, sobretudo a partir do terceiro ato, até alcançar o seu pico no refluxo estático da ação no quarto ato, nos monólogos pedrianos. [...] parece-nos que afinal, muito de acordo com o idealismo mais a-teatral da literariedade simbolista, o poeta

¹⁷ As referências ao frio como indício sensível da presença de Inês se repetem em ao menos mais duas ocasiões: no terceiro ato, quando populares acompanham o cortejo real que translada o cadáver de Coimbra para Alcobaca (cf. PATRÍCIO, 1918: 70-71), bem como, no quarto ato, pouco antes de Pedro ver-se sozinho com o corpo de sua amada, num dos momentos que antecedem o arremate (cf. PATRÍCIO, 1918: 90).

¹⁸ No início do segundo ato, é o Escudeiro quem narra a outras personagens o brutal episódio da execução dos assassinos de Inês (cf. PATRÍCIO, 1918: 41-47), evento presenciado por ele e transcorrido após a conclusão do ato precedente, longe dos olhos do leitor/espectador. Já no terceiro ato, Patrício adiciona um elemento levemente irônico a esse recurso, quando o Velho descreve a outros populares a fantástica ressurreição de Inês de Castro após a exumação (cf. PATRÍCIO, 1918: 63-66), acontecimento que, tal como se desenrolou no desfecho do segundo ato, nada teve de miraculoso e ao qual a personagem narradora teve acesso de forma indireta, por meio do relato de terceiros. Insinua-se, deste modo, a possibilidade de a História desenhar-se como lenda – perspectiva adotada, como se sabe, por Pessoa em certos poemas de *Mensagem*, dos quais “Ulisses” é o mais conhecido.

lirico ganhou ao dramático na figuração evolutiva do protagonista; instalando no quarto ato o primado do recitativo poético sobre a palavra dramática propriamente dita. Justificamos esta distinção no estatuto da palavra do seguinte modo: não é a crescente extensão dos monólogos que problematiza o dramatismo do desfecho da peça, mas bem assim o facto desses monólogos possuírem um teor de solilóquio lírico, evocativo, de fascinado ensimesmamento extático, nos antípodas [...] da conflitualidade (inter)subjéctiva [...]

(NASCIMENTO ROSA, 2003: 242-243)

De fato, nos instantes finais da peça, Pedro, acreditando estar sozinho junto ao cadáver de Inês – escondidos atrás de uma coluna na igreja monasterial de Alcobaça, o bobo da corte Martim e o escudeiro Afonso o observam à distância –, dá vazão a uma sequência de solilóquios líricos que preparam e antecedem a viagem extática presumivelmente empreendida por ele, que, a certa altura, chamando pela amada, cai em sono profundo, extenuado: “[...] *estende os braços como asas; e resvala inerte no lajedo*” (PATRÍCIO, 1918: 109). Esse gênero de experiência é familiar àquelas vivenciadas pelas figuras que povoam o drama estático pessoano, as quais frequentemente proferem discursos em meio a um estado de êxtase que lhes permite ter acesso a realidades que transcendem aquela apreensível pelos sentidos humanos, a exemplo do Príncipe que, absorvido pelo delírio precedente à morte, afirma conseguir ver “através de cousas como através de um véu leve que tiram sobre o olhar” (PESSOA, 2017: 97).

Se *Pedro, o cru*, em vista da obediência a certas características de um drama histórico (embora recheado de elementos neoclássicos, simbolistas e mesmo expressionistas), apenas permite aproximações pontuais com os dramas estáticos de Pessoa, deles está menos distante a peça que Patrício publicou a seguir, a qual outra vez se detém sobre figuras históricas, mas assumidamente transgride as convenções do gênero, segundo evidenciam as palavras com que o dramaturgo a descreve no comentário que serve de introdução ao texto:

Dinis e Isabel é um conto de vitral em cinco atos. Nada de história e quase nada [de] lenda: só o milagre das rosas em motivo. É uma pequena tragédia, toda íntima, sem indicações de costumes ou cenários mais que os estritamente indispensáveis para situar um drama de consciências. A ação finda no quarto ato: ecoa, em *tragédia estática*, no quinto. *Pedro o Cru* é a tragédia de Saudade; *Dinis e Isabel*, a do homem que amou uma Santa, a de uma Santa. Chamei-lhe em subtítulo, à Shakespeariana maneira, *Conto de Primavera*, porque me pareceu resumir assim a intenção toda lírica do conto: – dar, dramatizada, uma visão de *Livro de Horas*, o sonho de alguém que uma manhã de primavera, entrasse numa igreja e adormecesse, sob a influência fulgurante dos vitrais.

(PATRÍCIO, 1989: [7]; grifos do autor)

Tão breve quanto elucidativo, o apontamento acima reafirma a pertinência de se contextualizar o teatro de Patrício na chamada “tradição do *theatrum mentis*” (PENTEADO, 2019), à luz da qual igualmente podem ser lidos os dramas estáticos de Pessoa. Isso porque, resguardadas as inequívocas diferenças entre as obras

dramáticas de um e de outro, ambos cultivam a possibilidade de se estabelecer a ação dramática no âmbito da psique humana, hipótese latente nas expressões “drama de consciências” e “tragédia íntima” (fórmula que ecoa a declaração, pelo dramaturgo, de que *Pedro, o cru* constituiria uma “tragédia interior”), bem como na sugestão de que os eventos transcorridos em *Dinis e Isabel* corresponderiam ao sonho de um sujeito que, hipnotizado pela luz dos vitrais, tivesse adormecido em uma igreja durante uma manhã de primavera.

Como se vê, o comentário introdutório de Patrício revela nítido parentesco com as ideias teatrais de Pessoa. Assim, onde este defende não haver lugar, em seu teatro, para “conflito nem perfeito enredo” (PESSOA, 2017: 276), aquele proclama a inexistência de “história”, vocábulo que, dado o contexto, tanto pode dizer respeito à intriga quanto aos componentes lendários e/ou documentais que a estruturariam em um drama convencional. Fundamentada na “revelação das almas” (PESSOA, 2017: 276) e “no que parte da lírica” (PESSOA, 2017: 277), a modalidade teatral imaginada pelo autor d’*O marinheiro* ainda se aproxima da que é concebida pelo de *Dinis e Isabel*, que realça a “intenção toda lírica” desta peça. Mas é, naturalmente, a presença da expressão “tragédia estática” o que mais reclama nossa atenção para um possível vínculo entre a obra dos dois dramaturgos.

Na medida em que Patrício preceitua o estancamento da ação ao término do quarto ato, sugerindo que o quinto conserva apenas repercussões dela, sem levá-la adiante, o leitor desavisado poderia inferir que somente o desfecho da peça se assemelharia ao drama estático pessoano. É certo que os momentos derradeiros de *Dinis e Isabel*, durante os quais o monarca recém-viúvo e seu bobo da corte trocam réplicas de teor especulativo diante do cadáver da rainha, exibem situação parelha à d’*O marinheiro*, em que três donzelas procedem de forma similar enquanto velam o corpo de uma quarta. Ainda assim, em vista do fato de que o texto agora em foco constitui “do ponto de vista da exterioridade formal o mais maeterlinckiano” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 246) dos dramas de Patrício, sendo integralmente atravessado pelo estatismo e do qual também participa a personagem sublime, podem-se explorar algumas possibilidades de leitura global desta peça à luz daquelas de Pessoa, uma vez que estas, não obstante se distingam sob certos aspectos das primeiras que Maeterlinck escreveu, a elas devem uma parcela significativa de seu modelo formal (cf. LOPES, 1985; CORREIA, 2011).

O primeiro e o segundo atos de *Dinis e Isabel* se dividem em dois quadros. A sequência de abertura do texto, em que predomina a atmosfera de sonho, transcorre durante uma manhã de Páscoa no interior de uma gafaria e coloca em cena um grupo de leprosos que, submetidos a isolamento social, com frequência encontram no registro lúdico e poético um meio de escapar à condição de párias. Assim, há um que faz de uma figueira sua noiva, tocando-a e beijando-a como se fosse uma mulher, e outros que, impossibilitados de exercer seu ofício por força da doença,

sonham com o dia no qual reencontrariam o espaço onde costumavam viver e trabalhar antigamente:

O ARRAIS LEPROSO [...]

Se eu pudesse fugir pra ver o mar...

O LAVRADOR LEPROSO [...]

Eu era pra ver campos; pra ver terras... Por aqui nem passam andorinhas. Parece que têm medo, também elas...

O ARRAIS LEPROSO

Tu nunca viste o mar?

O LAVRADOR LEPROSO

Não, nunca vi.

O ARRAIS LEPROSO

Não te alembavam campos se o visses. Nada há mais lindo que deitar as redes. É a lavoura melhor que Deus nos deu.

[...]

O LAVRADOR LEPROSO

Está tudo em flor agora pelos campos.

O ARRAIS LEPROSO

O mar está sempre em flor, mesmo de inverno. Tem a espuma das ondas como cachos, em cachos brancos, a ferver, a rir... Em cada onda – quem te dera vê-las! – há mais flores brancas que num mês de Maio. Tu sabes lá.... tu que não viste o mar...

(PATRÍCIO, 1989: 19-20)

Pontuado por evocações deste gênero, podem-se associar alguns excertos do primeiro quadro (especialmente aqueles extraídos de falas do antigo navegador) ao sugestivo lirismo que permeia o discurso das veladoras n’*O marinheiro* em passagens como a seguinte:

SEGUNDA – [...] Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. [...]

PRIMEIRA – Fora de aqui, nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é belo?

SEGUNDA – Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...

(PESSOA, 2017: 32-33)

A certa altura, os leprosos recebem a visita da rainha, que não mantém distância deles por receio de se infectar, e “*quedam inertes*” quando esta, “*num gesto*

místico” (PATRÍCIO, 1989: 26), desfolha flores sobre eles; mais à frente, outra rubrica nos informa de que *“Isabel, estendendo as mãos de lírio, toca-os um a um, nas mãos, na testa. Eles olham-se sem crer, como num sonho”* (PATRÍCIO, 1989: 29). Como se vê, este primeiro quadro estabelece não apenas a ambiência onírica que será predominante em todo o texto como também delinea a aura sagrada que emana da protagonista feminina. Já o desfecho da sequência, quando a monarca atende ao pedido de um dos leprosos e lhe presenteia com uma mecha de seus cabelos, funciona como motor da ação dramática, que, mesmo entorpecida pelo lirismo dos diálogos, seguirá seu curso por mais algum tempo.

Efetivamente, o segundo quadro do primeiro ato se ocupa de expor o conflito que fundamentará toda a peça, bem como antecipa a resolução deste. Decorrido numa sala do palácio real, em Coimbra, este quadro pela primeira vez coloca frente a frente o casal protagonista: Dinis, o enciumado rei que principia a cena se queixando da ausência (literal e figurada) de sua companheira, cuja falta por vezes lhe provoca a sensação de abraçar um fantasma,¹⁹ e Isabel, a rainha que passa menos horas na companhia do esposo do que praticando obras de caridade junto aos desvalidos (doentes, mendigos e miseráveis), a exemplo da que desempenhara previamente naquela mesma manhã de Páscoa. Pouco antes do desfecho do quadro, na altura em que o rei toma conhecimento da atitude da mulher poucas horas atrás e também do completo desapego dela por bens materiais (inclusive presentes que ele lhe dera), o soberano tem dificuldade em refrear um impulso homicida:

DINIS

[...] Não tendes o anel das nossas bodas?

ISABEL, *sucumbida*.

Dei-o também: dei-o rezando, pedindo a Deus pra vos fazer feliz...

DINIS, *torcendo as mãos, como se fosse estrangulá-la*.

Pra me fazer feliz... Oh!...

ISABEL, *indo para ele, humilima*.

Sou vossa toda, meu senhor...

DINIS, *baixando as mãos, a voz gelada*.

Entendo. (*Afasta-se mais dela*) Entendo... Entendo... Que eu te torça o pescoço, e estás em Deus. Livre de mim... da nossa alcova... (*Crispando de novo as mãos*) Fazendo assim, estava a ofertarte... E tu vinhas em rola, docemente, como nunca te dás no nosso leito...

ISABEL

Que dizeis?

¹⁹ “Eu cinjo-a quanto posso, cinjo-a sempre... E quanto mais a cinjo, mais me foge. Que aperto nos braços? Um fantasma? O sortilégio, no escuro, do seu corpo?...” (PATRÍCIO, 1989: 36).

DINIS, *tentando dominar-se*.
Nem sei... Nem sei...

(PATRÍCIO, 1989: 44-45)

Na passagem acima, proferindo sentenças que escapam ao domínio da razão e da consciência, Dinis antecipa o conflito central do texto, a esta altura ainda pouco claro para ele e menos ainda para o leitor/espectador: o rei disputa o amor de sua rainha com ninguém menos do que Deus. Desse modo, assassinar a mulher, desde o início desenhada como santa e envolta em aura mística, significa abrir caminho para que a divindade dela tome posse em definitivo. Esse embate será gradativamente explicitado após o desfecho do primeiro quadro do segundo ato, quando ocorre a cena do “milagre das rosas”, evento de inspiração histórica ao qual Patrício alude no comentário introdutório reproduzido anteriormente.²⁰ Nela, Isabel é surpreendida pelo marido durante mais uma de suas jornadas caridosas e este, desconfiando de que a esposa trazia pães ocultos no regaço, assiste incrédulo à revelação, por ela, do que trazia escondido sob as vestimentas: inúmeras rosas brancas.

A partir desse momento, o monarca se convencerá de que, mediante o “beijo de Deus” que o milagre representa,²¹ a resolução daquele triângulo amoroso não lhe pode ser favorável. Principia, assim, “o estancamento decididamente simbolista da ação” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 309), do qual é bastante ilustrativa a sequência de abertura do segundo quadro que compõe o segundo ato. Nesta, ao anoitecer do mesmo dia em que se deu o episódio das flores, um trio de pajens, andando na ponta dos pés, vagarosamente acende as luzes de uma sala do palácio por meio da qual conseguem observar o ambiente onde os demais membros da corte se encontram reunidos para jantar, em estado de absoluta paralisia: “É uma ceia de mortos”, descreve um deles, “Ninguém bebe. Ninguém bebe um pichel: o vinho dorme” (PATRÍCIO, 1989: 57).²² Trata-se, pois, de uma sequência que remonta ao procedimento

²⁰ Segundo a lenda, bastante difundida em Portugal, a esposa do rei D. Dinis, surpreendida por ele em uma furtiva ação de caridade, teria miraculosamente convertido pães em rosas – e isso fora da estação do ano em que estas floresciam. Episódio similar também compõe a biografia de Santa Isabel da Hungria, tia-avó, pelo lado materno, da rainha portuguesa.

²¹ Vejam-se as seguintes palavras de Dinis: “Pois um beijo de Deus vos desespera?... Que outra coisa não foi este milagre” (PATRÍCIO, 1989: 63).

²² Há outras expressões similares a esta às quais as personagens recorrem para descrever o que observam: “É uma ceia de fantasmas. Ninguém fala” (PATRÍCIO, 1989: 57); “Parece que se passa noutro mundo. Uma ceia de espectros, não sei onde...” (PATRÍCIO, 1989: 59). O leitor familiarizado com os dramas de August STRINDBERG (2010) dificilmente deixará de reconhecer, aqui, uma afinidade com *A sonata dos espectros* (1907), em cujo segundo ato, no qual também predominam a atmosfera onírica e o estancamento da ação dramática, se desenrola um jantar no interior de uma casa que é povoada por figuras de feições fantasmagóricas, tais como uma múmia e um defunto. A possível interlocução entre a obra do autor sueco e o teatro estático de Pessoa, por sua vez, já foi objeto de estudo por PENTEADO (2018).

narrativo de que Maeterlinck lança mão na peça *Interior*, em que o Velho e o Estrangeiro, entregues à letargia, enxergam de longe, através de uma janela, os movimentos executados por uma família que habita uma casa situada no fundo do palco. Em lugar de agir, portanto, as duas personagens se limitam a descrever para o leitor/espectador aquilo que contemplam. Outro exemplo de ocorrência do mesmo expediente se encontra na cena inicial do drama *Salomé* (1893), de Oscar Wilde, autor que constitui referência incontornável tanto para Patrício quanto para Pessoa e em cuja peça também é perceptível o influxo do dramaturgo belga. Ali, é ainda mais explícita a similaridade com a referida cena de *Dinis e Isabel*, pois as personagens, situadas em um “grande terraço no palácio de Herodes, dando para a sala de banquetes” (WILDE, 2002: 15), igualmente se restringem a narrar umas para as outras o que se passa no ambiente em que a realeza ceia. A exemplo do que sucede com o trio de pajens, elas se calam apenas quando os protagonistas irrompem sobre a cena.

Acomodada à imagem da falecida Inês em *Pedro, o cru*, a interferência da personagem sublime é expressamente sugerida no desfecho do segundo ato de *Dinis e Isabel*, quando, nauseado pelo perfume das rosas do milagre que ele e as demais personagens sentem gradativamente tomar conta do palácio, o rei beija a rainha e intui que a alma desta já lhe foge do próprio corpo, atraída por uma entidade invisível e onipresente:

DINIS, atônito.

Ouvi, ouvi. Tudo é perdido. São duas velas que se tocam em naufrágio, os nossos corpos ao tocar-se assim. Que hei-de eu fazer!?!... 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. Só me deixa o teu corpo que eu não quero, assim deserto de alma, e lindo, lindo... [...] Há dois anos que vivemos juntos, e não tivemos bodas. Pobres bodas!...

(PATRÍCIO, 1989: 69)

Não demora muito para que o “inimigo que sorri no ar” (PATRÍCIO, 1989: 70) seja associado à figura de Deus: à inicial maiúscula na palavra “Ele”, verificável na sequência desta fala do protagonista masculino, se somarão, ao longo do restante da peça, referências que identificam a personagem sublime com a instância divina: “[...] foi a mão de Deus, perdendo-me, quando floriu a vossa arregaçada...” (PATRÍCIO, 1989: 80), lamenta Dinis a sua esposa na metade do terceiro ato. Além destas, também há menções à Morte, reconhecida pelo rei como “serva” daquela entidade:²³ “Deus dorme e a Morte sonha...” (PATRÍCIO, 1989: 83).

²³ Veja-se o seguinte excerto de uma fala de Dinis, já no quinto ato: “Está de velada, a Morte. [...] Se veio disfarçada [...] na alma do pomar, a culpa é d’Ele só... A Morte é serva” (PATRÍCIO, 1989: 118). A última frase, quase como um mantra, se repete mais adiante: “Se Ele [...] não mandasse a Morte – a Morte é serva – eu ia [...] encher os meus paços de mendigos [...]” (PATRÍCIO, 1989: 126).

No terceiro ato, “aquele onde se sente com pressão maior o refluxo simbolista da ação”, visto que “quase nada de novo acrescenta aos ingredientes dramáticos basilares” da peça (NASCIMENTO ROSA, 2003: 320), percebe-se que o milagre ainda provoca uma mudança no comportamento de Isabel: antes figurada quase como uma santa, alheia aos prazeres da vida mundana – repare-se que Dinis afirma estarem eles casados há dois anos, sem que nesse período tenham experimentado uma noite de núpcias, donde se infere que a esposa permanece virgem –, a rainha passa a considerar a hipótese de consumir o ato sexual com seu marido, como último recurso para se prender à terra e não ser levada para os céus, e por isso tenta seduzi-lo, sem sucesso. Ao fim deste ato, a personagem sofre o acidente que a fará atravessar em agonia o seguinte, despencando de uma janela quando buscava fugir do palácio para uma derradeira ação de caridade.

A paralisia da ação dramática se intensifica no quarto ato, por força do imprevisto sucedido no desfecho do terceiro: “Ninguém respira”, diz uma senhora, “Coimbra toda está à roda do paço e do jardim. [...] E falam como aqui: vivem suspensos” (PATRÍCIO, 1989: 97). Tal como ponderado por Armando NASCIMENTO ROSA (2003: 330), a cena é preenchida por “falas em que muito se diz mas nada acontece fora das palavras trocadas, a não ser no reduto interior das personagens” – observação aplicável àquelas que compõem os dramas estáticos de Pessoa –, mesmo porque o destino de Isabel está selado: ela morrerá, carregada pela personagem sublime, cuja presença se faz sentir por meio da convencional referência a golpes de ar, a princípio intensos (“*Ouve-se o vento fora. Os vitrais tremem.*”; PATRÍCIO, 1989: 105), depois mais brandos (“*Os vidros cessam de tremer. [...] Só se ouve um vagido prolongado.*”; PATRÍCIO, 1989: 105) e que, por fim, se apresentam como uma “*lufada morna*” (PATRÍCIO, 1989: 110), responsável por trazer das árvores do jardim para dentro do quarto em que a rainha agoniza “*muitas pétalas, numa geada de aromas, branca e rósea*” (PATRÍCIO, 1989: 110), que afinal conferem concretude ao aroma de rosas brancas que as personagens sentiam tomar conta do palácio desde a ocorrência do milagre.

O preenchimento do ambiente com o odor das flores mencionadas, anunciando o óbito iminente da rainha, permite que se estabeleça uma afinidade bastante palpável entre a peça agora em foco e um drama inacabado de Pessoa, *A morte do príncipe*, cuja plausível última rubrica, na sequência do falecimento do protagonista – que alegava corresponder, na realidade, a “uma roseira de rosas brancas” (PESSOA, 2017: 102) – mobiliza precisamente os mesmos elementos: “*O ar perfuma-se misteriosamente de rosas brancas*” (PESSOA, 2017: 103). Na medida em que o fragmento no qual se registra esta passagem foi redigido, segundo sustentam seus editores, por volta de 1914 – e a peça de Patrício é publicada apenas cinco anos depois –, não se pode suspeitar de um possível influxo do autor de *Dinis e Isabel* na composição do provável arremate deste drama estático. Esse dado não impede, porém, que se reconheça a hipótese de haver uma afinidade eletiva entre os dois

dramaturgos, especialmente se levarmos em conta uma interpretação do texto patriciano à luz de componentes do catarismo, movimento gnóstico cristão florescente na Europa medieval e que alguns séculos mais tarde impactaria manifestações como o rosacrucianismo e a maçonaria, ambas familiares a Pessoa:²⁴ “Imenso pode ser o simbolismo que a figura das rosas brancas nos transmite, [...] flor presente nos ritos de Ísis, na simbólica crística, rosacruciana e maçónica” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 318).²⁵

Uma afinidade ainda mais flagrante entre Pessoa e Patrício diz respeito à declarada predileção que ambos cultivam pela obra shakespeariana. Inclusive, a primeira das epígrafes de *Dinis e Isabel*, atribuída a Shakespeare – mas sem lhe indicar a proveniência como sendo do *Rei Lear* (“And take upon us the mystery of things | As if we were God’s spies”; PATRÍCIO, 1989: [11]) –, permite que se estabeleça um produtivo paralelo entre esse “conto de primavera” e o “drama estático em um quadro” publicado em *Orpheu*:

Uma vez feitos prisioneiros por Edmund, numa das cenas finais do drama, Lear congratula-se junto da filha, em senilidade pueril, pelos modos agradáveis com que poderão preencher a passagem do tempo na cela. Sendo *pássaros numa gaiola*, poderão mesmo assim fazer uso dos subterfúgios da imaginação, contando histórias um ao outro – como fazem as veladoras d’*O Marinheiro* de Pessoa – e chegar a ser inclusive, perante o mistério que os seres encerram, “God’s spies”. “E tomarmos sobre nós o mistério das coisas | Como se fôssemos espões de Deus”.

(NASCIMENTO ROSA, 2003: 280-281; grifos do autor)

A presença de ingredientes shakespearianos é reforçada na última parte de *Dinis e Isabel*, aquela que, segundo sugere Patrício, apenas veicula reverberações da ação dramática, rematada com a morte da rainha ao fim do quarto ato (é digno de nota o fato de ser este o único ao término do qual se encontra a indicação didascálica “*O pano desce*” – PATRÍCIO, 1989: 111 –, o que denota o esforço do dramaturgo para ali sinalizar o efetivo término do conflito que até então sustentara a peça). Explicitado na parcela derradeira do drama, o estatismo, de acordo com o que se procurou ilustrar até aqui, já se encontrava latente no restante da peça. Nela, porém – como aliás em outras do autor –, tal elemento é manuseado de modo diverso em comparação com as de Pessoa. Por certo, as figuras que povoam o drama estático pessoano primam pela ausência de fisionomia concreta, o que faz delas “bem mais mentais e abstratas do que qualquer das criaturas do palco sensual patriciano”

²⁴ A familiaridade de Pessoa para com o rosacrucianismo remonta, pelo menos, à década de 1910, conforme se pode aferir de sua leitura do livro de JENNINGS (1907), para cuja existência Jerónimo Pizarro, a quem agradeço, chamou minha atenção. Já com relação à maçonaria, remete à década de 1930. Cf. PESSOA (2011).

²⁵ Para aprofundamento da análise do gnosticismo no conjunto da obra pessoana, cf. NASCIMENTO ROSA (2005).

(NASCIMENTO ROSA, 2003: 269), estas na maioria das vezes desenhadas com apoio em personagens históricas. Assim, ainda que possa ser aproximada a forma com que os falantes se expressem na obra dos dois dramaturgos – atestam-no rubricas como “numa voz muito baixa” (PESSOA, 2017: 40) ou “numa voz muito apagada” (PESSOA, 2017: 73), similares a “com uma voz sem timbre” (PATRÍCIO, 1989: 87) ou “com uma voz átona” (PATRÍCIO, 1989: 115) –, trata-se de dramas em que o componente estático se comporta distintamente: este, em Pessoa, “tende a apresentar-se sob a forma de dialogada poesia raciocinante” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 269), ao passo que, em Patrício, corresponde a “formas de lírica dramatização erotizante” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 269), por meio das quais se efetiva “uma coexistência combinada e/ou em alternância de ação e cena estática” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 271), o que não ocorre nos dramas pessoanos.

Já se fez referência ao parentesco entre a situação que se desenha no quinto ato de *Dinis e Isabel* e no quadro único d’*O marinheiro*, visto que tanto num caso quanto no outro as figuras em cena trocam réplicas de teor especulativo diante de um cadáver. Resta, agora, evidenciar o fundo shakespeariano de tais meditações:

DINIS, *como a si mesmo*.

Só a morte é real, e quando a vemos, tudo recua em corredores de sonho...

O BOBO

A mim lembra-me um conto, tudo isto. A Morte está a contá-lo, está a contá-lo, e ela ficou assim pra ouvir melhor...

(PATRÍCIO, 1989: 116)

Se as considerações feitas pelas personagens de Patrício soam tão familiares às de Pessoa – “Porque não será a única cousa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (PESSOA, 2017: 44), questiona, perto do desenlace, a Segunda veladora, responsável por narrar a história do marujo naufrago às outras duas –, isso ocorre porque ambos os dramaturgos revisitam a ancestral tópica da vida como sonho, eternizada no título da peça de Calderón, mas já latente no mito da caverna platônico. O motivo é também recorrente na dramaturgia shakespeariana, em que as personagens com frequência desvelam o caráter ilusório de tudo aquilo que nos cerca: “O mundo é um palco; os homens e as mulheres, meros artistas, que entram nele e saem” (SHAKESPEARE, 2008: 364), sentencia Jaques na mais célebre passagem de *Como quiserdes* (título segundo tradução pessoana para *As you like it*; cf. PESSOA, 1999b).²⁶

²⁶ Um dos primeiros a chamar a atenção para o parentesco entre *O marinheiro* e a dramaturgia shakespeariana (em especial, *A tempestade*) foi Antonio TABUCCHI (1984). Mais recentemente, a investigadora Teresa FILIPE (2018 e 2019) demonstrou que Pessoa traduziu aquela peça de Shakespeare praticamente na íntegra, dando-lhe o título *A tormenta*. Ainda a propósito do interesse do autor português por este drama, ver CASTRO (2011) e PENTEADO (2021).

De todo modo, o que confere especificidade à aproximação entre as falas do Bobo e da Segunda veladora consiste no fato de os falantes intuírem que uma personagem mencionada anteriormente descortina a condição ficcional dos actantes: por um lado, na peça de Patrício, o tolo questiona se a Morte – que, como serva de Deus, corresponde a uma das manifestações da personagem sublime naquele texto – não será responsável por tramar a narrativa que funda a experiência sensível dele e de seu rei perante a realidade cognoscente; por outro lado, no drama de Pessoa, a segunda donzela pressente que ela e suas companheiras talvez constituam apenas produtos de um sonho do marinheiro protagonista da história que narrou às outras duas. Em ambos os casos, portanto, insinua-se que a vida, aqui entendida como o conjunto de relações que cada ser humano estabelece cotidianamente com os demais elementos do mundo que o circunda, não passa de sonho. Assim sendo, tais personagens se encontram na iminência de se assumir como seres imaginários, transitando por um ambiente continuamente atravessado por ficções: “Talvez não fosse nada... É tudo um conto... A Morte e Deus... os rouxinóis e eles...” (PATRÍCIO, 1989: 127) especula o Bobo na fala que encerra a peça.

Cabe enfatizar, finalmente, que a inversão processada no último terço d’*O marinheiro* – quando as veladoras suspeitam serem elas fruto de um sonho da personagem com que uma delas havia sonhado – também é sugerida no quinto ato de *Dinis e Isabel*, na altura em que o rei, que antes já havia se queixado de que a esposa, quando viva, mais se assemelhava a um espectro ou mesmo a uma morta,²⁷ o rei, enfim, diante do cadáver da rainha recém-falecida, percebe a si mesmo como uma criatura fantasmagórica, cuja vivência cotidiana de repente se lhe revela pálida e ilusória: “[...] Volto depois à vida dos fantasmas... Mas agora... não vês? Pois tu não vês? – só Isa morta existe...” (PATRÍCIO, 1989: 117). Desse modo, insistindo na realidade suprema da morte, Diniz evidencia a flagrante irrealidade da vida: “É mais do que real: é um sonho, é um sonho” (PATRÍCIO, 1989: 123), ele sentencia com os olhos no corpo inerte de sua amada.

Pressentimentos dessa espécie são recorrentes no universo pessoano, em que por vezes se entrelaçam vida, sonho e morte, conforme exemplifica a seguinte passagem do *Livro do desassossego*: “Aquela relação que há entre o sono e a vida é a mesma que há entre o que chamamos vida e o que chamamos morte. Estamos dormindo, e esta vida é um sonho, não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro” (PESSOA, 2012: 191). Já no âmbito de seus dramas estáticos, a percepção de que a realidade sonhada é mais palpável do que a vivida pode ser ilustrada pela peça *A morte do príncipe*, cujo protagonista lança o seguinte testemunho no ápice do delírio: “Vejo através das cousas... [...] As cousas não eram senão um véu... [...] ergue-se o pano do teatro... [...] As cidades sonhadas é que eram

²⁷ Veja-se a seguinte fala de Dinis no segundo quadro do segundo ato: “Morta sois para mim, e fostes sempre”; e no terceiro ato: “Tinha o teu corpo só, como um fantasma...” (PATRÍCIO, 1989: 63 e 84).

reais... As nossas são apenas a visão trêmula e torta delas refletidas nas águas do meu olhar... Só o que nunca se tornou real é que existe realmente..." (PESSOA, 2017: 97).

Arrematando *Dinis e Isabel* com reiteradas sugestões de que a vida é sonho, Patrício não apenas retoma a proposição feita em seu comentário introdutório – segundo a qual o drama a que temos acesso corresponde ao sonho de alguém que adormeceu “sob a influência fulgurante dos vitrais” de uma igreja em determinada manhã de primavera –, como também confere verossimilhança à morte da rainha, evento que de nenhuma maneira encontra amparo na realidade histórica, visto que a esposa do rei-trovador faleceu aos 62 anos, onze após o desaparecimento de seu marido. Tal posicionamento perante a História, aliás, foi censurado por Júlio Dantas à época da publicação da peça,²⁸ mais um indício de que os escritos do dramaturgo se encontram numa “situação ambígua a meio caminho entre um dado conservantismo artístico e a revisão e subversão dele” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 253).

A próxima peça publicada por Patrício reforça o diagnóstico feito por Armando Nascimento Rosa, na medida em que *D. João e a Máscara* (1924) teve sua ilustração de capa desenhada por José de Almada Negreiros, membro de geração imediatamente posterior e que, apresentando-se como “poeta d’*Orpheu*, futurista e tudo”, havia sido responsável pela veiculação, em 1916, do demolidor “Manifesto anti-Dantas e por extenso”. Nela, o dramaturgo revisita o mito do herói donjuanesco, despojando-o de seus traços arquetípicos mais célebres, tais como a libertinagem e o irresistível magnetismo que exerce sobre as mulheres, em favor de um retrato marcado pela disforia: “À sedução e à insaciabilidade amorosa como mola propulsora da ação, substitui Patrício um universo de inquietude e solidão permanente” (CABRAL, 2012: 400). Para tanto, o autor investe num confronto entre o protagonista, quase sempre alheio às intervenções de outras personagens que o cercam, e a Morte, cuja entrada é antecipada pelas tradicionais menções a deslocamentos atmosféricos, seja na forma de friagem,²⁹ seja na de folhas secas

²⁸ Sem desconsiderar o comentário introdutório de Patrício – mas, ao mesmo tempo, demonstrando incapacidade de a ele adequar sua régua crítica –, o autor d’*A ceia dos cardeais* veiculou no *Diário de Notícias*, em 23 de fevereiro de 1920, uma resenha em que se l a seguinte ponderação: “Se não há lenda nem história, se todos os pontos de referência desaparecem e se estamos em plena e livre fantasia, – o melhor é não chamarmos ao rei ‘D. Dinis de Portugal’, não chamarmos à rainha ‘D. Isabel de Aragão’, e, livres de todas as incômodas sugestões desses nomes, deliciarmo-nos então na leitura da maravilhosa história dum rei de vitral que chora uma rainha, também de vitral, morta da janela abaixo numa perfumada noite de primavera” (apud NASCIMENTO ROSA, 2003: 253). Convém ressaltar, ainda, o fato de que Dantas ignora a inexistência de expresso enquadramento da ação dramática no século XIII, o que reforça o compromisso da peça de Patrício com a realidade do sonho, e não com aquela processada pela História. Nesse sentido, trata-se de procedimento diverso daquele empregado pelo dramaturgo em *Pedro, o cru*, cuja primeira informação didascálica, ainda na página das *dramatis personae*, delimita, sem meias palavras, a cronologia da ação no século XIV.

²⁹ “Há uma friagem, meu senhor. Está frio” (PATRÍCIO, 1972a: 17); “Não tendes frio?” (PATRÍCIO, 1972a: 22); “Acolhe-se a D. João num calafrio” (PATRÍCIO, 1972a: 32).

batendo na janela;³⁰ referências a latido de cães;³¹ ou, ainda, por meio da reiterada intuição de que uma presença invisível se faz notar em meio às figuras em cena, sintetizada na expressão “Qualquer coisa ou Alguém...”, proferida mais de uma vez por D. João.³² Assumindo as feições de mulher dotada “*duma esbelteza acutângula, macabra*” (PATRÍCIO, 1972a: 33) a encarnação cênica da personagem sublime – visível apenas para o fidalgo³³ – o paralisa de frio,³⁴ mostra-se imune ao seu pretenso charme,³⁵ e, ao sair de cena, volta a movimentar folhas secas em torno de si.³⁶

Anunciada pelo Bobo no fecho de *Dinis e Isabel*, a apreensão da realidade como miragem e aparência também é pressentida por D. João, tanto no que diz respeito ao mundo exterior³⁷ quanto no que concerne à sua própria interioridade³⁸. Assim sendo, percebe-se que o protagonista está a um passo de atestar a consciência de sua própria condição ficcional, gesto característico das personagens pirandellianas e que fora já sugerido na peça *O fim*, bem como em certos dramas de Pessoa, a exemplo d’*O marinheiro* e d’*A morte do príncipe*. Além disso, quando um de seus interlocutores a certa altura lhe diz “[...] não te conheço. És o ator que faz o teu papel” (PATRÍCIO, 1972a: 84), assistimos à reduplicação de tal efeito, pois personagens teatrais, propensas a ganhar vida e consistência material sobre o palco, passam a enxergar umas às outras como seres ficcionais cuja encarnação é mediada por intérpretes ao longo de uma representação cênica.³⁹

³⁰ “*De repente, sem que o vento sopra, um bater de folhas secas nas janelas*” (PATRÍCIO, 1972a: 31); “*As folhas secas contra os vidros... Não há vento. E nada bole na alameda... nada.*” (PATRÍCIO, 1972a: 32); “*O ar da madrugada estagna. Um silêncio de pântano, transido. Como um apelo – as folhas secas outra vez contra as janelas.*” (PATRÍCIO, 1972a: 32).

³¹ “*Os galgos uivam*”; “*Ouves?... A matilha a uivar... É um mau presságio. Vai morrer alguém...*”; “*De novo, um uivo muito agudo.*” (PATRÍCIO, 1972a: 32).

³² Cf. PATRÍCIO, 1972a: 22; 26; 30; 31. Pouco antes de a Morte adentrar a cena, D. João, acompanhado pelo latir dos cachorros, assim fala: “*É Alguém.... Tenho a certeza. Alguém. Nunca os ouvi uivar assim... [...] É Alguém que quer entrar... que chama. O ar mudou*” (PATRÍCIO, 1972a: 32; grifos do autor).

³³ “*Só D. João a vê e a ouve. Leporello e D. Elvira, com espanto, olham-no como se tivesse enlouquecido; mas qualquer coisa de instintivo os adverte, os faz recuar num pânico sem nome. Ficam colados às tapeçarias, com dedos frios de terror nas vértebras*” (PATRÍCIO, 1972a: 35).

³⁴ “*Quero rir... quero rir... quero rir... e não rio. [...] tenho frio*” (PATRÍCIO, 1972a: 34).

³⁵ “*Queda segundos, como se esperasse da Morte uma resposta. Põe nos copos da espada a mão esquerda, numa atitude de sedução, fitando-A sempre; mas empalidece mais, descai os braços, uma angústia estranha a decompô-lo*” (PATRÍCIO, 1972a: 35-36).

³⁶ “*A Morte desce os degraus. Começa a caminhar pela alameda. Há um ranger de folhas secas: rodopiam à roda d’Ela, turbilhonam; são por fim uma espiral louca que sibila*” (PATRÍCIO, 1972a: 46).

³⁷ “[...] Dize: é tudo cenário? Tudo? Tudo? Nada existe?” (PATRÍCIO, 1972a: 28).

³⁸ “[...] louco que eu fui... [...] quando de forma em forma, a errar, em doidice, / não via sequer dentro de mim, Beatrice” (PATRÍCIO, 1972a: 38).

³⁹ Segundo considera Renata Soares JUNQUEIRA (2013: 107), tal procedimento, que implica a consciência, por D. João, de si mesmo como um “duplo”, uma espécie de “máscara viva”, é

A primeira edição deste derradeiro drama publicado por António Patrício ainda estampava, em suas páginas finais, o brevíssimo *Judas*, composto seis anos antes e inédito até então. Coincidentemente, quando retoma a escrita de seus dramas estáticos após um intervalo de quinze anos, Pessoa também revisita um mito bíblico, ao se dedicar à composição de *Calvário*. Uma sucinta leitura comparada destes textos nos oferecerá uma última possibilidade de contrastarmos a obra dramática dos dois autores.

A análise de seus manuscritos por Freitas e Ferrari revela que, na primeira fase de composição dos dramas estáticos, Pessoa terá projetado escrever, sob a rubrica geral de *Calvário* (ou, ainda, *As três tragédias*), um tríptico de que atualmente se conhecem duas partes: uma focada na figura de Buda, intitulada *Sakyamuni* (c. 1916-1918; c. 1932), e a outra na de Jesus, cujo título oscilava entre *Cristo* ou *Calvário* (c. 1932-1934). Conforme esclarecem seus editores, trata-se, em ambos os casos, de peças que se propõem a abordar a “origem humana do mito” (PESSOA, 2017: 23), extrapolando interpretações de cunho religioso. Tal abordagem é ilustrada pela fala de uma das personagens presente em hipotética passagem inicial do segundo drama, na qual se sugere que a divindade do Messias é produto da ação dos homens: “Façamos dele um deus, criando uma nova *esperança*” (PESSOA, 2017: 195).

Os excertos que compõem *Calvário* permitem entrever duas variantes para o enquadramento da cena: em uma, personagens designadas de forma genérica (“A”, “B” e “C”) discorrem, presumivelmente perante o cadáver de Cristo – conforme se pode inferir de dêiticos frequentes nas intervenções feitas por elas⁴⁰ –, a propósito dos ensinamentos dele, seja por os terem escutado diretamente da boca do falecido (“Encontrei-o uma vez ao pé de Jerusalém”; PESSOA, 2017: 198), seja por intermédio do relato de terceiros (“Uns dizem que ele vinha de Nazaré, que é aqui na Judeia, outros que ele vinha do Egito, que é longe daqui [...]”; PESSOA, 2017: 197); na outra variante, acompanhamos militares romanos responsáveis pelo sepultamento de Jesus carregarem seu corpo e trocarem réplicas diante do túmulo, guardado por uma pedra, que, ao ser retirada mais à frente, revelará estar vazio o sepulcro.

Já no pequenino drama que Patrício compôs, a delimitação da cena é pontuada pela didascália inicial:

igualmente responsável por aproximar essa peça de Patrício da forma monodramática nos termos em que esta é praticada por Strindberg: “Todas as personagens de *D. João e a máscara* giram em torno de um núcleo em que se situa o protagonista da peça, alvo de todas as atenções. Em última análise, existe mesmo uma interdependência psicológica entre D. João e as demais personagens, que são como reflexos, imagens invertidas do próprio herói ou desdobramentos de um mesmo magma psíquico”. Tal desdobramento tampouco é estranho a determinados dramas estáticos de Pessoa, conforme já se sustentou anteriormente (cf. PENTEADO, 2018 e 2019).

⁴⁰ Vejam-se os exemplos a seguir: “O que era este homem?” (PESSOA, 2017: 195); “Mas quem era este homem?” (PESSOA, 2017: 197); “Quem seria em verdade este homem?” (PESSOA, 2017: 199).

É à boca da noite. Um figueiral. Vem da terra sedenta um bafo morno, como um hálito de febre, que perturba. Nascem estrelas, tão longínquas, que ainda é maior o desamparo à roda. Judas Iskarioth, sem ruído, tateia os troncos das figueiras, uma a uma: estuda os ramos, verga-os concentrado. Para enfim, descalço, sobre as raízes de uma, contorcidas. Tira a corda que escondia sob a túnica, vai a passá-la a uma braçada, hesita, como se ouvisse no ar morto alguma voz. Nada bole. Só o figueiral, agora, incensa mais – como um turbulo místico na noite. Muito a medo, inquietamente, espreita. Tem a face limada de martírio. Súbito, como um perfume se faz corpo, a Sombra de Jesus aflora o chão. É vaga, – como uma imagem do vento feita em nuvens. Tem as mãos trespassadas e sangrentas, a Face ainda envolta em bandeletas, donde filtra o olhar, amorosíssimo, caindo como um eco de soluço; os pés, – de luar ferido, mal pisando.

(PATRÍCIO, 1972b: 147)

Nesta rubrica, dados de caráter prescritivo (como a ambientação noturna em um figueiral, cujas árvores são esquadrinhadas pela personagem do título, que tenciona se enforcar em uma delas) convivem com elementos de teor mais propriamente literário, a exemplo do símile (“como um hálito de febre” e “como um turbulo místico” são duas dentre seis ocorrências deste recurso) e da metáfora (“os pés, – de luar ferido”). Sustenta-se, assim, a nova espécie de teatro prevista pela estética simbolista, cujo pertencimento é, com frequência, atrelada antes ao livro do que ao palco.⁴¹ A atmosfera sugestiva da cena ali proposta, que também se faz notar pela antecipação do aparecimento da Sombra de Jesus, presentida por Judas (“hesita, como se ouvisse no ar morto alguma voz”), ainda remete às presenças incorpóreas frequentes nos primeiros dramas de Maeterlinck, as quais se fazem notar ao redor dos oficiais romanos no texto de Pessoa:

1º SOLDADO – Tenho frio.

2º SOLDADO – À noite está frio.

1º SOLDADO – Tenho mais frio que o que está noite. O que é que passou? O que é que se vai passar?
(PESSOA, 2017: 200)

As duas peças igualmente se aproximam em vista da preferência por retratar o episódio da ressurreição de forma oblíqua, quer sujeitando-a ao êxtase de Judas antes do suicídio, quer abordando-o pelo ponto de vista dos soldados ou de populares.

⁴¹ Convém enfatizar que, a despeito do pretenso e tantas vezes propalado caráter mais literário do que propriamente teatral dos dramas simbolistas, estes foram responsáveis por redefinir os rumos do teatro moderno no Ocidente: “[...] é justo observar que o balanço final dos símbolos em cena se revelou empresa amplamente favorável ao devir da teatralidade. Bastaria, para tanto, juntar a Maeterlinck e a Hofmannsthal a teorização cênica de Adolphe Appia e de Gordon Craig. [...] A fragilidade dramática vulgarmente apontada aos textos simbolistas haveria de contribuir para a superação de um paradigma teatral e espetacular que, ainda em Oitocentos, estendia o protocolo da verossimilhança aos dramas da psicologia burguesa” (MATOS OLIVEIRA, 2003: 13).

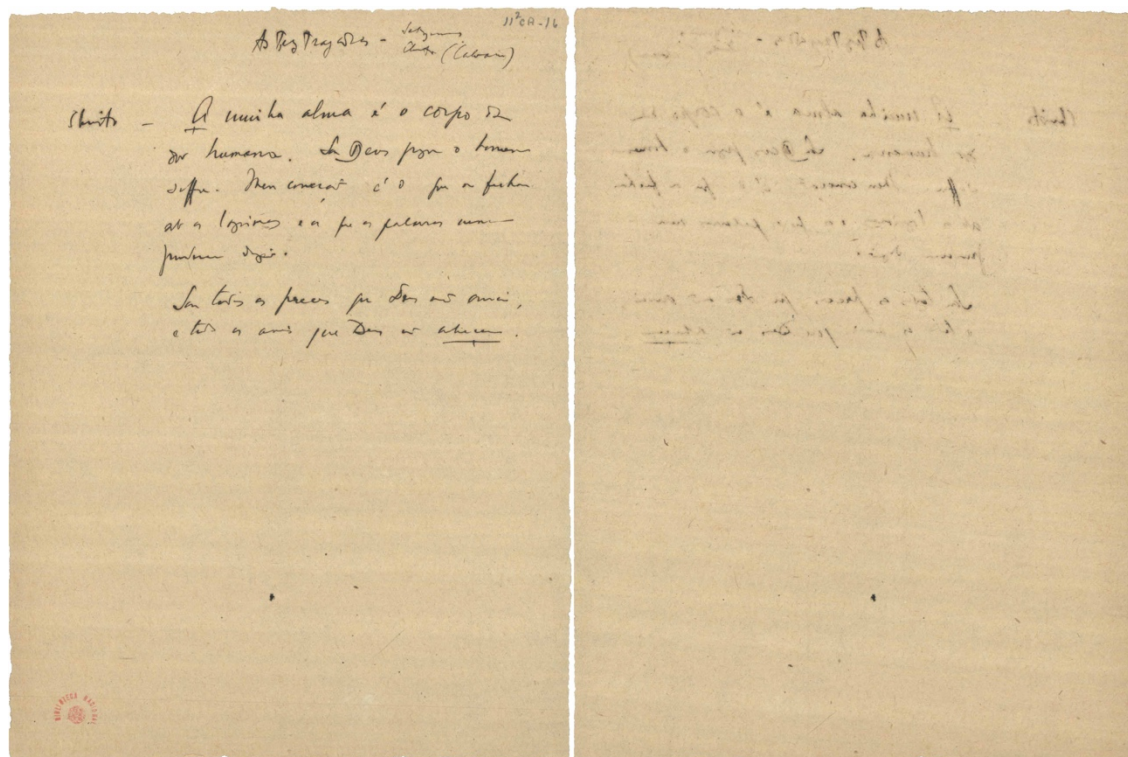


Fig. 3. Palavras concedidas ao nazareno (BNP/E3, 11² CA-16).

Ora, se na obra de Patrício a figura espectral de Cristo se sobrepõe à do indivíduo que o traiu, preenchendo pouco mais da metade do texto (no qual predomina a estrutura similar à de um monólogo, portanto), na obra de Pessoa apenas por duas vezes se concede a palavra ao nazareno. Numa dessas ocasiões, em fragmento composto de somente sete linhas manuscritas (cf. fac-símile em PESSOA, 2017: 204; cf. Fig. 3), não fica claro em que condições a personagem enuncia seu discurso, enquanto na outra ocorrência nada garante que a fala seja proferida no mesmo cenário em que dialogam os romanos, por se tratar de um de quatro excertos distintos, que, apesar disso, ocupam o mesmo suporte material, dos quais a seguir se transcrevem os dois primeiros:

CRISTO – Muitas vezes morri, e muitas vezes morrerei, porque muitas vezes me mataram e muitas vezes me matarão. E sempre os mesmos três me hão matado e os mesmos três me hão de matar; o que guerreou em nome de César, e o que guerreou em nome de Deus e o que foi dos meus e me traiu.

1^o SOLDADO – Fomos três os que o deitamos aqui. Porque o não podemos levantar três?

2^o SOLDADO – Enterremo-lo ali, sob aquela árvore acácia que negreja com palidez.

(PESSOA, 2017: 196; cf. Fig. 5)

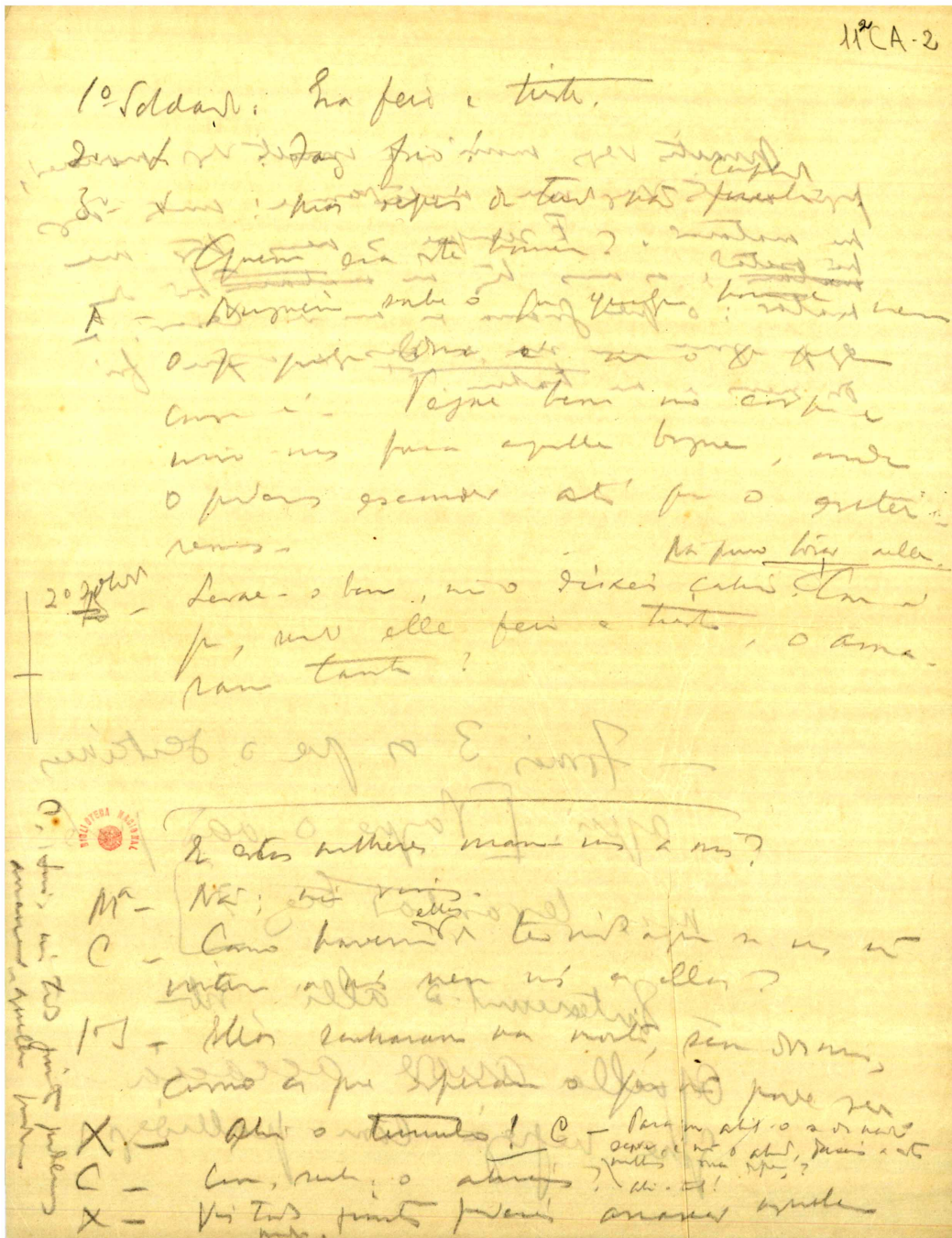


Fig. 4. Quatro excertos contendo diálogos dramáticos (BNP/E3, 11ª CA-2).

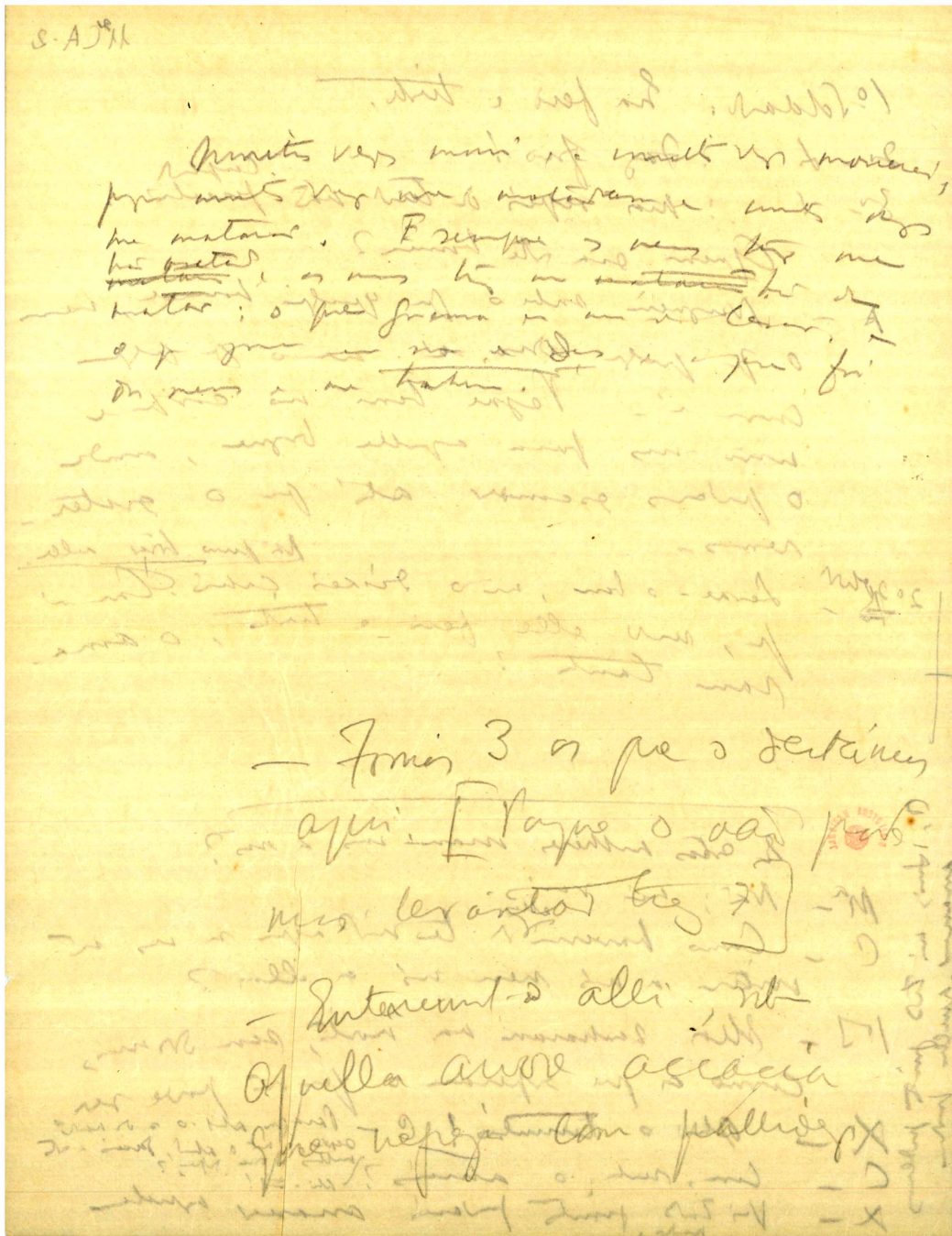


Fig. 5. Quatro excertos contendo diálogos dramáticos (BNP/E3, 11² CA-2*).

Tanto quanto na peça de Patrício, a voz de Cristo aí não aparenta se prender a um corpo definido. Em vista do próprio estatuto de *Judas*, que seu autor deu por acabada, nesta se evidencia a natureza evanescente daquela figura, sobretudo a partir da seguinte informação, que se situa na derradeira rubrica do texto e promove a desagregação entre o que ouvimos e o que enxergamos com respeito a tal personagem: “*Some-se a Voz e a Sombra de Jesus*” (PATRÍCIO, 1972b: 152; sem itálico nesta edição).

Confrontados os dois dramas, seria mesmo possível enxergar em *Judas*, finalmente, uma resposta às interrogações lançadas por uma das figuras presentes em *Calvário* – “Que é ser um Deus? O que é ser homem?” (PESSOA, 2017: 200) –, visto que o texto de Patrício, ao sugerir a fusão do martírio vivenciado por Jesus na cruz com aquele experimentado por seu apóstolo logo após consumir a traição, promove a continuidade entre a instância divina e a humana:

[...] Tiveste as minhas convulsões, os meus suores. Exalaste a alma com a minha, dizendo ao Pai: “*Porque me abandonaste?*” [...] Tu foste o instrumento que sofria: – o espinho que sangrou, ensanguentando-me: o prego que ao cravar-se, se fendeu: o lenho que deu corpo para a Cruz, e abriu de dor, e se escoou em sangue. O vinagre que eu bebi, era em ti choro: a púrpura do escárnio. – labareda. [...]

(PATRÍCIO, 1972b: 151-152; grifo do autor)

De acordo com o ponderado por Haquira OSAKABE (2007: 76), o suplício de Judas não se limita a reabilitar esta figura, cuja deslealdade teria sido afinal necessária para o sacrifício de Cristo. Mais do que representar o traidor como ferramenta de que o Pai Celestial teria se servido para fazer cumprir o destino do Messias, o que trataria de redimi-lo perante as gerações vindouras, a peça de Patrício dá forma à “novidade altamente heterodoxa pela qual o homem-Judas se faz contraparte a Jesus-Deus”, alternativa que abre espaço para “a possibilidade da transformação do Homem em Deus, pela assimilação prefigurada da carne do próprio Deus”. Trata-se, claro está, de uma reversibilidade de sabor bastante pessoano, por meio da qual se confundem o humano e o divino: “Sou Deus porque o homem sofre” (PESSOA, 2017: 201), proclama o Cristo de *Calvário*.

Ao fim desse percurso pela dramaturgia de Patrício, percebe-se que o verniz simbolista desta não impede que nela, tanto quanto em alguns dos dramas estáticos de Pessoa, se insinuem procedimentos afins a peças novecentistas. Norteados pelo impulso de retomada e transmutação de princípios que animam as primeiras obras dramáticas de Maeterlinck (sobretudo aqueles relativos à manifestação da “personagem sublime”), ambos prestam tributo a elas e, ao mesmo tempo, as ultrapassam, seja regressando aos textos de Shakespeare, seja apontando para novos caminhos de expressão dramática, a exemplo daqueles abertos por Pirandello, contemporâneo dos dois.

Bibliografia

- BRÉCHON, Robert (1999) [1.^a ed., 1996]. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Tradução da edição portuguesa por Maria Abreu e Pedro Tamen; adaptação para o português do Brasil por Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 2.^a ed.
- CABRAL, Maria de Jesus (2013). “Da (des)ilusão teatral no palco simbolista. De Mallarmé e Maeterlinck a Castro e António Patrício”, em *Palco da ilusão: Ilusão teatral no teatro europeu*. Organização de Ana Clara Santos. Paris: Éditions Le Manuscrit, pp. 187-231.
- _____. (2012). “Do (e)terno mito de D. João na ‘fábula trágica’ de António Patrício: a travessia da máscara em palavras”, em *Mitos e heróis: a expressão do imaginário*. Organização de Ana Paula Pinto *et al.* Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, pp. 399-406.
- CASTRO, Mariana Gray de (2011). “Introdução”, em William Shakespeare. *A tormenta*. Tradução de Fátima Vieira. Lisboa: Babel, pp. 9-32.
- CORREIA, Maria Teresa da Fonseca Fragata (2011). *Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck – a voz e o silêncio na fragmentação da obra*. Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses. Universidade Nova de Lisboa. <https://run.unl.pt/handle/10362/7250>
- FILIFE, Teresa (2019). “Ainda A Tormenta: adenda a Pessoa, tradutor sucessivo de Shakespeare”. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 15, primavera, pp. 80-136. Brown Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.26300/m854-ps31>>.
- _____. (2018). “Pessoa, tradutor sucessivo de Shakespeare”. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 14, outono, pp. 120-283. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/xvx9-pt32>
- GAGLIARDI, Caio (2011). “A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa”, *Pitágoras 500 – Revista de Estudos Teatrais*, vol. 1, pp. 97-118. Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/11>
- LOSCO, Mireille (2012 [2005]). “Tableau (Quadro)”, em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Organização de Jean-Pierre Sarrazac; coorganização de Catherine Naugrette *et al*; tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, pp. 176-178.
- LOPES, Teresa Rita (1985 [1977]). *Fernando Pessoa et le drame symboliste : héritage et création*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 2.^a ed.
- JENNINGS, Hargrave (1907 [1870]). *The Rosicrucians: Their Rites and Mysteries*. Londres: George Routledge and Sons; Nova York: E. P. Dutton and Co, 4.^a ed. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 0-12). <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-12>
- JUNQUEIRA, Renata Soares (2013). *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*. São Paulo: Ed. Unesp.
- MAETERLINCK, Maurice (1999). *Ceuvres II: Théâtre*, v. 1. Bruxelas: Complex.
- _____. (1911) [1.^a ed., 1901]. *Théâtre, v. I*. Bruxelas: Ed. Lacomblez, 1901. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 8-333). http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-333_3
- MATOS OLIVEIRA, Fernando (2003). *Teatralidades – 12 percursos pelo território do espetáculo*. Coimbra: Angelus Novus.
- MENDES, Inês Alves (2011). “Modernist theatre in the first two decades of the twentieth century”, em *Portuguese modernisms: multiple perspectives on literature and the visual arts*. Edição de Steffen Dix e Jerónimo Pizarro. Nova York: Legenda – Modern Humanities Research Association and Routledge, pp. 310-330.

- MOREIRA DA SILVA, Alexandra (1997). "Misticismo e transcendência no drama simbolista: *Pedro, o cru* de António Patrício", *Intercâmbio – revue des études françaises*, n.º 8, Porto, pp. 147-156. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/5957> (Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto).
- NASCIMENTO ROSA, Armando (2005). "Pessoa e a visão gnóstica do tempo", em *Gnose e alquimia*. Organização de Maria Estela Guedes (com Armando Nascimento Rosa, Carlos Dugos e Nuno Marques Peiriço). Lisboa: Apenas Livros, pp. 3-46. https://www.triplov.com/coloquio_4/armando.html
- ____ (2003). *As máscaras nigromantes: uma leitura do teatro escrito de António Patrício*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- OSAKABE, Haquira (2007). "Judas – uma pequena obra-prima", *Revista Letras*, n.º 71, Curitiba, pp. 67-80.
- PATRÍCIO, António (1989). *Dinis e Isabel: conto de primavera*. Aveiro: Estante.
- ____ (1974). *O fim: história dramática em dois quadros*. Lisboa: Livraria Sam Carlos.
- ____ (1972a). *D. João e a máscara: uma fábula trágica*. Lisboa: Livraria Sam Carlos.
- ____ (1972b). "Judas", em _____. *D. João e a máscara: uma fábula trágica*, Lisboa: Livraria Sam Carlos, pp. 143-152.
- ____ (1935). "Uma carta inédita de António Patrício", *Presença – folha de arte e crítica*, Coimbra, n.º 44, p. 4 [Edição fac-similada. Contexto: Lisboa, 1993].
- ____ (1918) *Pedro, o cru: drama em 4 actos*. Lisboa: Atlântida.
- PENTEADO, Flávio Rodrigo (2021). "A gramática de Shakespeare n' *O marinheiro* de Pessoa", em *Fernando Pessoa: abordagens*. Organização de Francesca Pasciolla e Rui Gonçalves Miranda. Londres: SPLASH Editions, 2021, pp. 176-193.
- ____ (2019). "O drama estático pessoano e a tradição do *theatrum mentis*", em *Fernando Pessoa & Cia. não heterônima*. Organização de Caio Gagliardi. São Paulo: Mundaréu, pp. 217-243.
- ____ (2018). "As diferentes facetas da dramaturgia subjetiva em Strindberg e Pessoa", em *Teatro Português: Presente e Passado*. Organização de Flávia Maria Corradin, Carlos Gontijo Rosa e Marina Gialluca Domene. São Paulo: Universidade de São Paulo, pp. 141-160. <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/319>
- PESSOA, Fernando (2017). *Teatro estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2012). *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 3.ª ed.
- ____ (2011). "Associações secretas" e outros escritos. Edição de José Barreto. Lisboa: Ática.
- ____ (2009). *Sensacionismo e outros ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2007). *A educação do stoico*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999a). *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (1999b). *Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- REBELLO, Luiz Francisco (2010). *Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RYKNER, Arnaud (2010). *Les mots du théâtre*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2017 [2012]). *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1913). "O teatro-arte (apontamentos para uma crónica)", *O rebate*, n.º 106, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / Biblioteca Nacional Digital. <http://purl.pt/28076>

- SEPÚLVEDA, Pedro; URIBE, Jorge (2016). *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Colaboração de Pablo Javier Pérez López. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SHAKESPEARE, William (2008). *Comédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir.
- STRINDBERG, August (2010). *A sonata dos espectros*. Tradução de Nils Skare. Curitiba: L-Dopä.
- SZONDI, Peter (2011 [1956]). *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011, 2.^a ed.
- TABUCCHI, Antonio (1984). "O Marinheiro: uma charada esotérica?", em *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Tradução de António Mateus Vilhena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 83-96.
- WILDE, Oscar (2002 [1893]). *Salomé*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy.

FLÁVIO RODRIGO PENTEADO é Doutor em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sua tese de doutoramento, intitulada *Pessoa dramaturgo (tradição, estatismo, deteatrização)*, obteve financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP; processo nº 2016/19417-7). Nela, é proposta a leitura dos “dramas estáticos” pessoanos para além do Simbolismo de matriz maeterlinckiana, por meio da aproximação de tais textos daqueles de outros dramaturgos modernos, tanto portugueses quanto estrangeiros. Integra o Grupo de Pesquisa Estudos Pessoaanos, coordenado por Caio Gagliardi (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>).

FLÁVIO RODRIGO PENTEADO holds a PhD in Portuguese Literature from the Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences of the University of São Paulo. His doctoral thesis, entitled *The Dramatist Fernando Pessoa (tradition, statism, detheatricalization)*, obtained funding from the São Paulo Research Foundation (FAPESP, process nº 2016 / 19417-7). In such study, it is proposed to read “static dramas” of Pessoa beyond the approach to Maeterlinck and the Symbolism, through the approximation of such texts to those of other modern playwrights, both Portuguese and foreign. He is part of a research group on Fernando Pessoa Studies, coordinated by Caio Gagliardi (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>).