

TEL

1

O TEATRO DE ANTONIO PATRÍCIO

por Eliana Pedroso Vitelli,
sob orientação do Prof. Dr.
Haquira Osakabe.

Dissertação de Mestrado
apresentada à Universi-
dade Estadual de Campi-
nas para obtenção do tí-
tulo de Mestre em Letras

CAMPINAS, 1993

DEDICATÓRIA:

As pessoas às quais tenho amor e que de uma forma ou de outra contribuíram para a realização deste trabalho:

Meus pais: Sebastião Pereira Pedroso

Luzia Ferreira Pedroso

Meu marido: Valter Vitelli

Meu orientador da dissertação: Prof. Dr. Haquira

Osakabe

AGRADECIMENTOS:

Meus sinceros agradecimentos:

-à CAPES e à FAPESP que subsidiaram este trabalho.

-aos queridos companheiros que participaram das reuniões de estudo promovidas pelo Prof. Dr. Haquira Osakabe aos alunos sob sua orientação: Paulinho, Fátima, Tereca, Renata, Josiane, Tahís, Chico...

-ao Prof. Dr. Alcir Pécora e Prof. Dra. Maria Helena Garcez pela seriedade com que leram o trabalho e souberam apontar críticas construtivas.

NOTA PRÉVIA:

Este trabalho sofreu algumas modificações após ter passado pelo exame de qualificação. A banca apontou um possível erro na análise interna de uma das peças ; esta peça foi, então, cuidadosamente relida, repensada e , realmente, teve de ser reanalisada. Em vista disto, já que é a análise interna das peças que norteia o restante do trabalho, os outros capítulos também tiveram de ser repensados e, em parte, reestruturados para se reajustarem no corpo da análise.

Além disto, inicialmente, esta dissertação tinha como conclusão um texto em que se procurava pensar a nova religiosidade depreendida de Pedro, o cru (peça cuja filosofia no decorrer de todo o trabalho foi mostrando-se como a mais caracteristicamente patriciana) à luz do cristianismo e do panteísmo, posto que ela parecia constituir-se de um amálgama destas duas doutrinas. Neste enfoque, dois aspectos mostravam-se fundamentais : a questão da eternidade do corpo e a concepção da natureza. No entanto, por sugestão do orientador da dissertação, que se encontrava ausente do Brasil no período em que esta parte final fora escrita, achou-se mais pertinente que este texto fosse substituído por outro que pensasse o alcance da obra, não à luz dos sistemas religiosos, mas à luz de uma problemática contemporânea a ela em Portugal. O plano de discussão desta foi inspirado no ensaio de Fernando Pessoa intitulado "A nova poesia portuguesa em seu aspecto psicológico".

PLANO DA DISSERTAÇÃO:

Introdução: "Considerações sobre a crítica"____p.6

Primeiro Capítulo: Análise interna da obra

Parte I: "Constantes fundamentais do teatro
patriciano"_____p.16

Parte II: "O sentimento metafísico e as imagens
da natureza" _____p.39

Segundo Capítulo: A obra e o seu contexto

Parte I: "Patrício e o Teatro Simbolista"____p.55

Parte II: "Patrício e o Movimento Saudosista"p.82

Conclusão_____p.97

Bibliografia_____p.117

INTRODUÇÃO

Os estudos existentes sobre Antonio Patrício são poucos. Uma parte da crítica tem simplesmente ignorado o trabalho deste autor. José Régio, em seu artigo "Sobre o teatro de Antonio Patrício" inserto na Revista Estrada Larga, alude ao fato de que muitas pessoas falam sobre o teatro português sem ao menos se lembrar da existência de suas peças dramáticas; Seabra Pereira no seu livro Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa não trata da obra que Patrício produziu; Maria da Graça Carpinteiro em seu ensaio "Da prosa poética do século XIX à Geração de Orpheu" nem passa pelo nome de Patrício; Geysa Silva em sua tese defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sobre as versões brasileiras e portuguesas do mito de Inês de Castro, ignora completamente a existência de Pedro, o cru.

Quando não, os historiadores da Literatura Portuguesa, nas poucas linhas que dedicam a Patrício ao escreverem sobre o período Simbolista, limitam-no praticamente à autoria de Oceano e Poesias; podemos notar claramente que as apreciações que tecem sobre este autor derivam especificamente da leitura destas obras e parecem não querer tratar do seu teatro. Como exemplo disto podemos citar as apreciações feitas pelo crítico Massaud Moisés em A Literatura Portuguesa, e como exceção, menção seja feita a Antonio Saraiva e Oscar Lopes em História da Literatura Portuguesa.

O fato é que, de um modo geral, o teatro de Antonio Patrício tem sido desconsiderado pela crítica que se ocupa em estudar o Movimento Simbolista Português.

Esta dificuldade da crítica em pensar também o teatro para avaliar a importância deste autor e o que ele representa dentro da produção da poética simbolista em Portugal parece assumir um aspecto tendencioso num artigo de Jorge de Sena contido na Revista Estrada Larga, intitulado "Antonio Patrício e Camilo Pessanha". Neste artigo o autor, numa postura um tanto irônica e escarnecedora, diz não ser "elegante" aproximar Pessanha de Patrício porque o primeiro é um dos mais altos poetas de todos os tempos e o segundo, apenas uma figura notável das nossas letras. "Não julgo elegante aproximá-los porque como verão, não sou capaz de universitariamente, letradamente, aproximar um ovo de um espeto..."(p.136) e conclui dizendo que Pessanha é um poeta maior e Patrício é um poeta menor.(p.137)

Concordo plenamente com o Sr. Jorge de Sena de que Pessanha seja um poeta maior e nem pretendo discordar dele, neste momento, de que Patrício seja um poeta menor. O que me intriga e acho importante colocar é a postura equivocada que a crítica, por vezes, infelizmente, assume: a maneira como, neste caso, concebe os conceitos de valor tão taxativamente, como se um poeta tão pouco lido, tão pouco estudado como Patrício, estivesse irreversivelmente ligado à categoria de poeta menor, julgando mesmo "deselegante" qualquer tentativa de repensar seu valor; e o que é pior: é extraordinária a falta de rigor que demonstrou ao achar-se no direito de fazer este julgamento terminante de Antonio Patrício, levando em consideração apenas uma parte de sua obra, aliás, a mais vulnerável:

"Nesta ordem de idéias e porque naõ estou me ocupando do Patrício contista e dramaturgo, Camilo Pessanha (...) é um grande poeta maior e Patrício um grande poeta menor". (grifo meu, p.137)

Pretendo deixar claro que o meu objetivo aqui não é, de forma alguma desmerecer os trabalhos críticos do Sr. Jorge de Sena que tanto contribuíram para o estudo da Literatura Portuguesa, comento apenas um momento infeliz de sua produção crítica porque preocupa-me que reforce a geral falta de atenção ao teatro deste autor.

Ora, como julgar Patrício como poeta sem levar em conta, principalmente, seu teatro, se foi justamente nesta forma que ele conseguiu realizar o melhor de si como poeta? Como pensar que não fazem parte de sua criação poética estas peças cuja linguagem é predominantemente analógica, repleta de imagens inusitadas, orquestradas por vivo ritmo subjacente(muitas passagens embora estejam escritas em prosa corrida podem ser divididas em estrofes de versos decassílabos, marcadas predominantemente com um ritmo ternário), tudo isto em consonância com cenários que ganham alma e com um conteúdo místico-metafísico que se constrói ligado ao destino das personagens lendárias?

Outros estudiosos compartilham desta perspectiva de que seu teatro é profundamente poético. Nilva Mariano Gallo diz em sua tese, citando Massaud Moisés : " Segundo os críticos , Antonio Patrício é sempre poeta- ainda quando se arquiteta prosa de ficção ou dramaturgia- e poeta de superior categoria."(p.282-283)

Manuel Tânger Corrêa diz: "Antonio Patrício é essencialmente poeta. (...) Até sua prosa está impregnada de poesia. (...) A Impressão que se tem perante uma peça de A. P. é equivalente a que se sente perante um grande poema, tal a intensidade da mensagem aliada ao poder estilístico de expressão extraordinariamente original."(Revista Ocidente, p.6)

Anna Balakian, referindo-se a este "teatro poético", alerta-nos para o fato de que "nas histórias do Movimento Simbolista não se deu muita atenção ao teatro que se originou dele" (p.97) e que, no entanto, ele é "um dos sucessos mais verdadeiros e duradouros que o Movimento simbolista criou para a poesia". (p.98)

Ora, se assim é, penso que já se dá tarde o momento de se debruçar sobre a produção teatral de A. P. e ver o que ela é, qual o papel que desempenha dentro do Simbolismo Português, qual a posição que ocupa e qual a relação que ela guarda com o Teatro Simbolista em geral. A tese da Prof. Berta M. Villá (1970) já teve o mérito aqui no Brasil de lançar as bases para este estudo, ao atentar para as diretrizes que norteiam a cosmovisão do autor. Porém, o seu trabalho, como ela mesma pretendeu, é de caráter introdutório e geral, trabalhando sobre toda a obra de A.P. e não especificamente sobre o seu teatro.

Digo que já se faz tarde esta tentativa mais detida e aprofundada do estudo deste teatro porque muitos críticos já haviam alertado para a importância deste estudo:

Duarte Ivo Cruz, 1983, diz que "A evolução do Simbolismo Português encontra em A. P. um dos seus melhores momentos e no teatro a mais completa e característica expressão." (p.145)

Luis Francisco Rebello, em "O drama simbolista" IN História do Teatro Português diz:

"Em 1915 publicar-se-ia no número I da revista Orpheu a única composição teatral que o maior poeta português deste século (Fernando Pessoa) deixou completa " o drama estático em um quadro" O Marinheiro.

Seria , porém, Antonio Patrício com os seus poemas dramáticos em que a prosa e o verso se indistinguem , tão funda é a sua interpenetração e em que os temas obsessionantes do amor e da morte se entrelaçam, quem escreveria as mais belas e memoráveis páginas da literatura dramática de tendência simbolista." (p.95,96)

Em outro texto seu, inserto no livro Teatro Simbolista e Modernista, fala-nos do que realmente vingou do teatro de feição simbolista e dentro desta exígua lista inclui os poemas dramáticos de Patrício:

"Hoje, do teatro simbolista, à parte algumas exceções- toda a obra de Claudel, a caricatura genial do Rei Ubu de Jarry, as peças em um ato de Maeterlinck(A intrusa, Interior, Os cegos), os "fairy- plays" e os "folk dramas" do irlandês Yeats, os contos dramáticos de Antonio Patrício entre nós- o que resta é a música de Debussy o Pelléas e Melisande de Maeterlinck ou de Strauss para os libretos de Hofmannsthal e a Salomé de Wilde(...) e tudo o mais é literatura." (1979,p.17)

Antonio Saraiva, na História da Literatura Portuguesa, considera Antonio Patrício como o escritor que "melhor realiza a síntese entre o Saudosismo e o Simbolismo" (p.1088); Rebello, que denomina o Saudosismo como "um ramo lusíada da árvore simbolista", considera que no teatro, foi com Antonio Patrício que este movimento encontrou a sua melhor expressão:

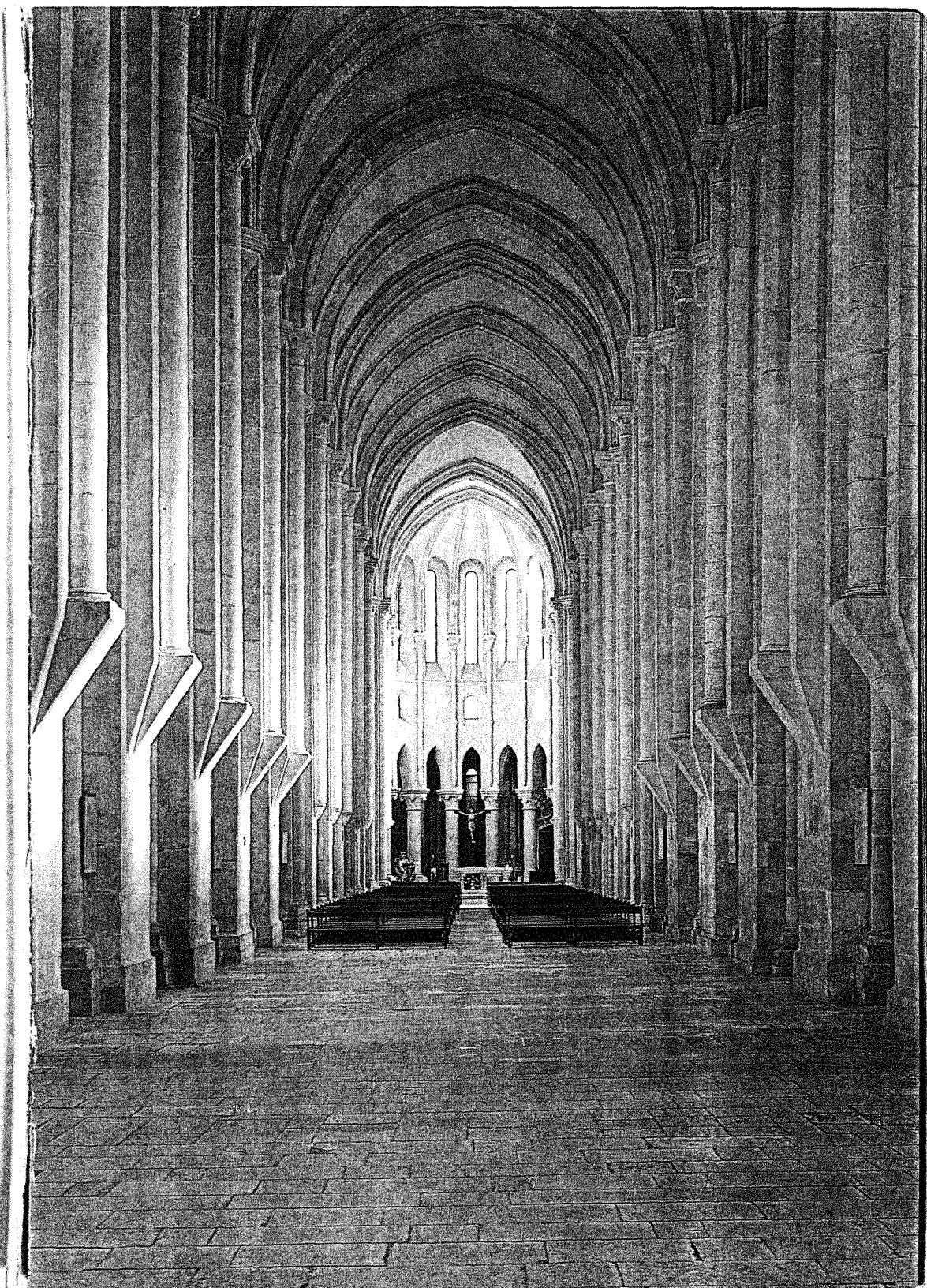
"Com todas as suas limitações e insuficiências, o poema dramático de Pascoaes seria o único testemunho da presença do Saudosismo no nosso teatro, se outro grande escritor, também poeta, mas exterior ao Movimento, não tivesse" "conferido à saudade, nos seus dramas- como observou D. Lopes- uma tensão trágica inapreensível à musa elegíaca de Pascoais." "Este escritor foi Antonio Patrício" (1979, p.40). Dando continuidade, Rebello diz:

"A designação por ele dada ao drama de Pedro e Inês " A tragédia da Saudade " poderia aplicar-se a todo o seu teatro. Alheio a todo e qualquer espírito de escola, Antonio Patrício foi grande, para não dizer o único autor dramático que em Portugal a estética simbolista produziu, já que O Pântano e Meia Noite lhe são apenas tangenciais, enquanto que os esboços dramáticos de Eugênio de Castro, Pessoa e Pascoais o são em relação ao teatro.

Nenhuma de suas peças teve acesso ao palco em sua vida: apenas em 1931 por ocasião de um Congresso Internacional dos Críticos do Teatro (que trouxe Pirandello a Portugal) representaram no Teatro Nacional algumas cenas do Ato I de Dinis e Isabel e só muito mais tarde O Fim subiu à cena na Casa da Comédia- e foi uma revelação fulgurante." (idem, p.40-41)

Sabemos que nestes últimos anos duas peças de Patrício subiram à cena em Portugal: O Fim (Espectáculo da CENA - Companhia de Teatro de Braga, estreado na Antiga Casa Penhorista em maio de 1986 ; espectáculo subsidiado pelo Ministério da Cultura e Câmara Municipal de Braga , encenação de Rui Madeira) e Pedro, o cru (encenação de Carlos Avilez, sob a direcção de produção de Varela Silva, representada no Teatro Nacional de D. Maria II)

Creio que a exposição destes pareceres críticos, quando não a simples leitura das peças de seu teatro, sejam suficientes para mostrar a relevância de um estudo mais detalhado sobre o teatro de Antonio Patrício dentro do contexto português e em relação ao teatro que o Simbolismo produziu, e a partir daí contribuir um pouco para se redimensionar a visão que se tem do autor e, também, consequentemente, a visão corrente que se tem dos frutos que a poética simbolista produziu em Portugal.



Interior do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

PRIMEIRO CAPÍTULO:

ANÁLISE INTERNA DA OBRA

Parte I:

CONSTANTES FUNDAMENTAIS DO TEATRO PATRICIANO

-A passagem do negativo para o positivo

Estudando as poesias de Antero de Quental e as críticas mais proeminentes a sua obra para fazer uma síntese do que Antero representou em última instância em termos de discussão metafísica, com o objetivo de situar o terreno em que vai se instalar o Simbolismo Português* e ,portanto, a obra de Antonio Patrício, concluí que:

O que nos fica da tragédia de Antero, de sua natureza marcadamente idealista, da força de seu espírito , do sofrimento ao abraçar e deixar em ruínas tantas questões sobre o sentido da vida é, ao fim, um sentimento da existência como tormento , dilaceramento do espírito, dúvida, dor sem redenção e sem significado; Antero descreve não só da possibilidade de uma metafísica poder atuar para redimir a miséria do mundo físico, mas descreve sobretudo da existência mesma deste mundo metafísico perfeito. Não há pois, um sentido, uma redenção para a Vida humana nem mesmo para além desta vida.

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

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

Ora, um homem da grandeza espiritual e intelectual de Antero, que deixou marcada de forma tão intensa na história de sua vida e de sua poesia uma visão dessa, foi realmente um testemunho incômodo para as sensibilidades e consciências do período*, sobretudo porque expressava não só uma visão extremamente pessimista oriunda de um sentimento de carácter individual, mas porque plasmava em si toda a atmosfera saturada da humanidade daquele fim de século que o vitimou.

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

*"...o seu combate espiritual constituiu um acontecimento sem precedentes na Cultura Portuguesa" E. Lourenço, Poesia e Metafísica.

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

Há mesmo quem tenha apontado, e com razão, em seu livro de estréia Oceano, ecos anterianos, que posteriormente seriam superados:

"O amargor metafísico de Santo Antero condimenta versos do Oceano", diz Fernando Araújo Lima em seu livro Antonio Patrício, (p.33) e cita como exemplo o poema "Dor":

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

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

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

E o crítico acrescenta: " O fundo anteriorano destes versos são a teia alimentadora do temperamento de Patrício"(p.39)

Notamos no Oceano vislumbres metafísicos anterioranos que mais tarde se esbatem e diluem"(...)"Lemos Patrício e ficamos deslumbra-
dos como numa alvorada, lemos Antero e sentimo-nos esmagados como diante duma torrente ou duma carga elétrica." (grifo meu,p.43)

- Poeta : decifrador da divindade da vida.

Esta passagem do negativo para o positivo, Patrício a faz respaldado pelo modo peculiar com que trabalha as possibilidades abertas pelas doutrinas da época: Simbolismo e Saudosismo (que serão trabalhadas no segundo capítulo da dissertação) e pela sua própria sensibilidade inequivocamente encantada pela vida.

Ele nos traz, como haveria de ser, uma reviravolta profunda : pode haver uma outra instância de verdade que a razão não abarque, que não se entregue ao conhecimento racional; pode haver uma grandeza dos seres latente nessa existência decaída, e Patrício vai ver o mundo através destas verdades ocultas, vai incidir o seu olhar sobre o mundo de forma a revelar a grandeza da vida. Sua obra irá privilegiar o domínio dos sonhos, das paixões, dos desejos mais antigos do Homem e, aos olhos da razão, mais absurdos e irá dar a eles estatuto de suprema verdade ; será con-
vincente com as loucuras sagradas de suas personagens.

Patrício abole do seu universo o conhecimento racional que levou Antero ao desespero (Antero , como diz Oliveira Martins, no seu prefácio aos Sonetos da editora Sá da Costa, tinha necessidade de confrontar todas as suas aspirações com as possibilidades racionais) e adentra na construção de uma nova visão de mundo pela via intuitiva.*

Neste seu hino de adoração à vida, no adentrar no intimo dos seres que canta, na sua união amorosa com toda a vida, através da qual busca sentir o que ela quer ser , qual é a sua entelequia, o que está latente nela e quer se plenificar, esbarra-se num problema crucial : a Morte.

Como diz Ana Balakian, em seu estudo sobre o Simbolismo: por que os poetas desta época iriam se preocupar com os outros obstáculos da vida se a Morte, seu principal obstáculo, lhes parecia intransponível? (O Simbolismo,p.100).

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

A obra de Patrício irá registrar na mesma medida de sua adoração à vida uma fixação terrível pelo problema da Morte, apresentará sempre suas personagens neste limite em que se entrevê a densidade da vida e a sua luta para superar a Morte.

E, diante desta consideração da vida em face da morte, Patrício irá sempre projetar metafísicas positivas, impregnadas de uma grande certeza mística. Diante da morte que assombra toda a vida, ele nunca irá abismar-se no Nada, no pessimismo.

- Do monismo imanentista ao dualismo imanentista.

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

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

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

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

O trabalho de Patrício de auscultar a vida, buscando formular o que ela quer ser, qual o sentido dela diante da morte, vai projetar em sua obra um ideal metafísico que, a princípio, é difícil de se determinar, já que por vezes parece se contradizer no corpo da obra. Mas, examinando melhor, podemos perceber que esta metafísica na verdade não é em si contraditória, mas perfaz um percurso dinâmico, onde ocorre uma modificação sensível na sucessão cronológica das peças de seu teatro.

a)- O monismo e o dualismo:

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

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

A morte, a dor, aparecem aqui como parte de um processo que visa à conversão da vida que se ama em eternidade e plenitude:

"O nosso amor, amor, ainda era pouco. Só abraçado à morte ele inicia...As nossas bodas agora são eternas."(p.166)

A visão de eternidade que aqui se constrói faz-se da continuação da vida no que ela tem de sublime. Na noite da "Saudade" (noite do ritual) realiza-se a fusão destes dois planos: a vida decantada em sua essência e a eternidade:

"O céu e a terra são dois abismos a beijar-se."(p.119).

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

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

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

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

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

"O delírio da posse é o meu delírio. E tudo se escoou entre os meus dedos (...) A luxúria sorveu-me. E renasci. Bebi o ópio dos seus olhos fluidos. Senti-lhe a boca fria e sugadora, colada às minhas vértebras de lento. O meu desejo, galgo enlouquecido, correu-lhe os labirintos com terror. O seu nada filou-me semimorto. E tive sede ainda...(...) Toda a minha virtude a minha sede." (p.361-362).

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

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

"Os meus amores, os meus amores foram só sombra. Beijava ar, água, corrente, efêmero. Enlacei sombra. Bebi nada aos haustos. De corpo em corpo fui como um cego a tatear de muro em muro. Sempre a essência das formas a fugir-me. Como o perfume de

uma flor pisada. Palpei, palpei, e era caveira sempre, como um sarcasmo de ossos laminado." (grifo meu, p.358)

"...é tudo cenário? Tudo? Tudo? Nada existe? (...) é como as mulheres a natureza? Vazio lúgubre a mimar divino ?" (grifo meu, p. 318)

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

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

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

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

D.João entrevia o Absoluto nas mulheres que amava - "Era o enigma das máscaras, das formas, era no instante espasmo, a eternidade(...) um possesso de eterno é o que eu fui sempre." (...) "Eu sei a máscara de carne do desejo. Mima eterno.(...) E é um instante só." (p.345) - porém, este absoluto entrevistado por

ele nunca poderia se atingido em vida, fugia sempre, pois estava dividido e refletido em todas as mulheres; todas o faziam vislumbrar uma centelha dele, mas nenhuma o possuía por inteiro, pois ele era "uma canção partida em mil refrêns" (p.320) , daí o seu desejo, "galgo enlouquecido" a correr os "labirintos da luxúria com terror."

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

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

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

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

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

"Querias viver, viver...Até que te perdeste
p'ra te salvares enfim, até que te esqueceste
(...)
E tanto em sangue e em lama e em choro te fundiste
que naufragaste em ti- e enfim te redimiste." (p.424)

O caminho a ser trilhado nesta demanda do Amor revela-se exatamente o oposto daquele que seguia D. João. Ele o buscava fora de si, nas formas transitórias do mundo, quando, na verdade, ele se encontrava dentro dele próprio, imanente à sua alma. Neste sentido, creio que esta imagem sintetiza, de maneira feliz, este seu momento de desengano:

"Sou como um pescador numa lagoa, a pescar, demente, a própria sombra..."(p.320)

Somente quando ele vai se desprendendo dos seus atributos contingentes, torna-se possível seu encontro com o Amor, e nesse desprendimento, o corpo se revela como um entrave:

"No escoar de tudo à minha roda, há uma certeza só. O Amor existe. Instantes em que a carne é transparente, eu o ouvi em mim." (grifo meu,p.363) "Oigo nos longes da minha alma os pés do Amor." (grifo meu,p.424)

A própria individualidade também vai revelar-se como uma máscara, uma contingência:

"O que há de mim?(...) Não existo, não fui. Sou sombra, sombra vã." (p.422)

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

A Morte viria assim com um remate natural, já que nesta etapa a individualidade, e os atributos terrenos já estariam mortos. A Morte diz:

"Hei de vir, hei de vir(...) Quando o Amor te tocar, quando o Amor te florir...Hei de vir...numa inocência tal e numa paz tão doce, que tudo lhe será igual..."(p.425)

Em termos filosóficos, podemos dizer que através de D.João e a máscara Patrício apresenta uma visão maniqueísta do mundo: há a admissão de uma dualidade Espírito/Matéria. Nesta visão dualista, o corpo, assim como a natureza são contingentes e

a morte abre acesso a uma imortalidade impessoal da alma, liberando o ser de sua sofredora multiplicidade, algo que se contrapõe à concepção monista revelada em Pedro, o cru e em Dinis e Isabel. Desfaz-se aqui o monismo imanentista em prol de um dualismo imanentista.

b-Dinis e Isabel: o momento do conflito

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

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

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

O diálogo entre os leprosos começa pelas amargas lembranças de tudo de que foram privados pela doença e culmina com a revolta de alguns deles que, ensandecidos pela desgraça e pela luxúria, sonham em estuprar mulheres e crianças e por-lhes "os sete selos reais da gafaria". Neste exato instante, surge Isabel, na beleza dos seus dezenove anos, e destemida, desce as escadas, aproximando-se deles...São eles que, deslumbrados por sua apari-

ção, recuam, temendo contagiarem-na. Ela, no entanto, aproxima-se mais e com um gesto doce faz cair sobre eles uma chuva de pétalas, desfolhando as flores bentas que trouxera; pergunta sobre a vida, os sonhos de cada um deles e toca-os, um a um, nas mãos, na testa, com amor.

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

"...o rei a quem a mulher foge do leito, foge, foge ainda com noite, como sombra, com o cio da dor nos olhos de anjo, e em lonjuras de além quando eu a cinjo...Não ter a dor da terra uma cabeça, uma só boca a que coleis a vossa!." (p.220)

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

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

rosas e renegar Deus:

"Eu adoro Dinis: quero ser dele(...) Eu sou da dor como era, sou a mesma." (p.246)

"Que me deixem na terra a amá-la toda , a amá-la toda nele(em Dinis) " (p.245)

"Eu não sou dele (de Deus), amor,eu sou só tua."
(p.257)

As rosas do milagre,"esfolho-as na tua alma, p'ra que as pise...para que o nosso amor possa pisá-las."(p.250)

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

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

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

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

Diante da consciência da impotência da vida e do desejo humano, por mais fortes que sejam, diante da irredutibilidade da

morte a que a vida sensível está condenada, apresenta-se a D. Dinis a promessa da Saudade, da eternização de Isabel em espírito para ele, ao que ele diz:

"E quem me dá os seus seios? Os seus seios? ...E a sua voz, a sua voz tão meiga(...) Eu tinha, por amor, sede de eterno, sede de eternidade para o seu corpo." (p.289)

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

c)- De Pedro, o cru a Dinis e Isabel

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

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

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

Em Dinis e Isabel estas duas instâncias aparecem cindidas, num primeiro momento, corporificadas na figura de Isabel (espiritualidade pura) e na de D. Dinis (sensualidade pura). Mas, com o desenrolar do drama vamos descobrindo , e as próprias personagens vão descobrindo como, no fundo, tanto a religiosidade (de Isabel) estava impregnada de sensualidade (adormecida) como a adoração sensual de Dinis pela vida tinha no fundo um caráter religioso:

"O teu Dinis, amor, adora o sol, como tu a dor e de mãos postas." (p.238)

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

Na verdade, esta religiosidade mesma de Isabel parece ser toda voltada para a vida na terra; é um amor pelas criaturas todas , um desejo de sarar o mundo, que tem como objeto de seu amor a própria criatura:

"Que me deixem na terra a amá-la toda..." (p.245)

"Quero viver na terra, é o que lhe peço, é o que peço a Deus." (p.247)

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

Assim, estas duas instâncias (espiritualidade e apego à vida terrena) inicialmente cindidas, vão se revelar como partes indissociáveis de uma mesma essência e isto se constitui no cerne do sentir poético de Patrício a ecoar em muitos outros momentos de suas obras.*

*Teresa Rita Lopes também chega à mesma conclusão; ela diz a respeito das personagens de Patrício: "Dans chaque personnage il y a deux abîmes que grondent: celui des instincts, éclatant de séve souterraine, et celui de l'âme, avide de démesure(...). Il s'agit toujours d'une soif à double sens, de nuages et de racines. La

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

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

vitalité tragique des personnages de Patricio vient de ce que chair et esprit, intincts et âme tourbillonnent ensemble dans un même corps, sans parvenir à une synchronisation, à un équilibre.

"F.Pessoa et le drame symboliste-heritage et creationp.78-79.

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

"Não ser eu, não ser eu, ser enfim o Amor."

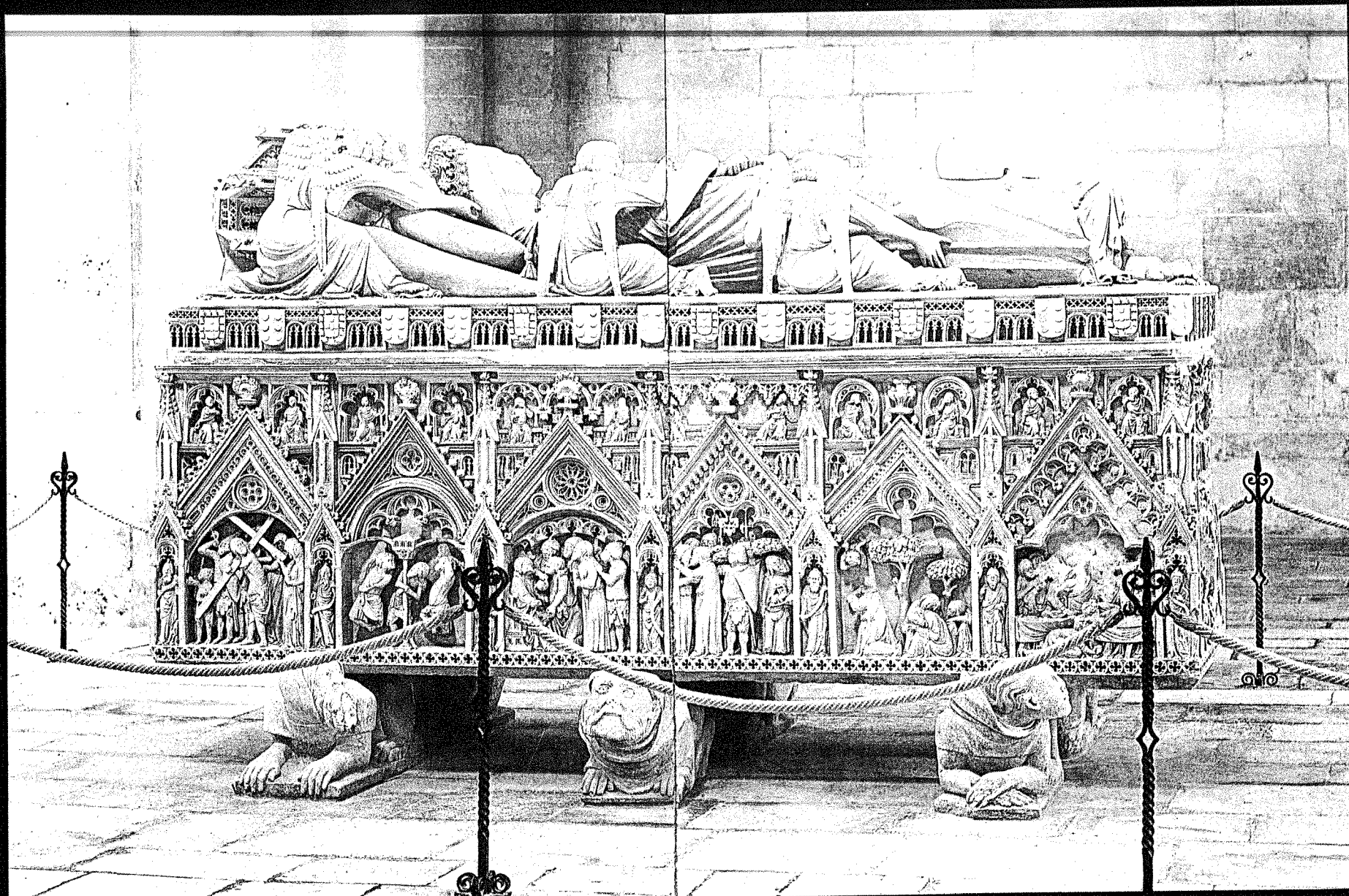
(...)

Mas eu não sou, não sou-(...)

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

E admita como única realidade a Morte que abre acesso à uma eternidade espiritual e impessoal:

"Tu és." (p.329).



Túmulo de D. Inês de Castro (Séc. XIV)

Túmulo de Inês de Castro, no interior do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

Parte II

O SENTIMENTO METAFÍSICO E AS IMAGENS DA NATUREZA

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

Enquanto que em Pedro, o cru e Dinis e Isabel vai haver um deslumbramento de imagens da natureza todo o tempo, em D. João e a máscara elas serão muito escassas.

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

Falando em Natureza temos que deixar claro antes de mais nada que Patrício, em seu ideal monista do mundo, concebe o homem como parte dessa vida natural e concebe toda a natureza provida de corpo e alma. Assim, o desejo de plenitude e eternidade, sua preocupação com a morte é algo que não diz respeito somente ao homem mas a toda vida natural. Marca um tentativa de se superar a morte que condena toda a vida terrena!

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

("Hora Triste" IN Oceano, p.49).

Toda a Natureza em Pedro, o cru se ressentia da morte de
Inês:

"As penhas estalam de martírio" (p.75)

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

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

O corpo de Inês simboliza, em última instância, a morte
a que está condenada toda a vida terrena :

"A rainha dorme...adormeceu com ela toda a vida." (p.
141)

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

"Parece que oiço o coração da terra a bater com o meu..
..ao mesmo tempo..." (p.82)

"O que eu sonhei...tudo o que eu sonhei .Era assim...
era assim mesmo...Ir -coroado de silêncio- ouvindo o coração da

Natureza pregar o meu amor na Eternidade!..."(p.146)

Esta união do homem com a natureza para cantar a vida e exorcizar a morte reflete-se na construção das imagens que chegam a amalgamar o homem à natureza e a natureza ao homem.

Aqui a natureza amalgama-se a Inês:

"A Rainha dorme.As estrelas estão todas nos seus olhos.
..Não há nenhuma no céu.(p.141); O sorriso do mar(...) está lá dentro...está encantado."(p.148)

E Inês aparece aqui, nesta passagem em que Pedro descreve o enterro de seu corpo, numa imagem que, inversamente, a amalgama à natureza:

"Como se o húmus recebesse a sua carne, floriu todo em saudades - campo e montes...Terra de comunhão, carne de Inês.
(p.168)

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

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

Aprofundando esta união homem- natureza há aqui também imagens que sugerem este amálgama entre si. A natureza se humani-

za, como alguém que quer abraçar:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"Eu vivia com teu corpo na memória como um lobo num fôlo com a presa." (Pedro, o cru, p.166)

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

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

D. Dinis: "As tuas mãos, a tua testa ardem

Estás quente como a terra está lá fora

Está um ar de trovoadas, um ar de fogo"

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

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

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

Pois bem, enquanto as imagens das duas primeiras peças entram para a poesia trazendo a força e o calor da vida, em D. João, nas poucas vezes em que aparecem, perderam já qualquer ligação à vida, aparecem esvaziadas, abstratizadas:

"É uma flor sem pétalas, uma invisível, incorpórea flor, (...) um silêncio que é nudez perfeita em que as formas se contemplam puras." (p.364)

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

Se a beleza e a natureza da mulher são descritas nestas duas peças em associação à Natureza, em D. João e a máscara não

mais; elas serão descritas em associação à Morte:

A Morte "está a chamejar no teu cabelo ruivo(...) O ritmo do teu corpo, dos teus gestos é o seu silêncio(...) os teus cílios que Deus fez tão curvos dão-lhe frescura neste mesmo instante em que se mira nos teus olhos verdes..."(p.351)

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

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

"O sol a despedir-se é quase assim. Por que me diz adeus o teu cabelo?" (p.252); "Digo adeus aos teus olhos, meu amor..." "Onde está agora o olhar dela? Há pouco abri-lhe as pálpebras. Não está... Os olhos tem um ar doce e vazio. Faz -me uma pena imensa, muita pena, não poder me despedir do olhar.

"(p.284) "E quem me dá os teus seios? Os seus seios? ...E a sua voz, a sua voz tão meiga(...) Eu tinha, por amor, sede de eterno, sede de eternidade para o seu corpo." (p.289)

Ele pensa no apodrecimento que o seu corpo vai sofrer:

"Não sei se vai doer-lhe. A mim, estou certo. Vai me doer na minha carne, muito. Mas não há que fazer, as flores apodrecem mais depressa..." (p.283)

Note-se que a noção de morte congrega sempre as criaturas todas da Natureza "as flores apodrecem mais depressa." A morte de Isabel simboliza a morte que condena toda a vida natural. Nessa passagem o momento de sua morte é refletida na morte das estrelas:

"Ao bater dos seus cílios, senti tremer em mim mil cílios de ouro, o das estrelas todas pela noite..." (p.285)

E é com uma pena imensa que ela se despede da Natureza:

" Não torno a ver o mar"; pede no momento da morte para ver pela última vez o sol.(p.277)

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

"Olho o meu corpo, a imagem do meu corpo num espelho, como as crianças no teatro, o pano que subirá para a feeria. Ah! quando ele subir, pensa a criança. Ah! Quando ele descer, vou eu

pensando."(p.410)

E coerentemente, não há também pena nenhuma em se despedir do mundo da natureza que tão pouco aparece na peça. Numa passagem ele opta mesmo claramente pelo espaço das coisas mortas em detrimento do espaço da natureza como sendo o espaço da verdade. Depois de ser iluminado pela presença da Morte, ele diz:

"Doravante vou eu ao cemitério. É melhor do que andar com os meus galgos pelas vinhas."(p.341)

Diante do conhecimento da verdade de que só a vida espiritual é, D João a nada mais aspira que a morrer, pois na sua consciência já toda a vida terrena é morta, pois sabe-se que ela, em todas as suas formas(mulher, natureza, homem) não existe em verdade:

"Nada existe...é como as mulheres a natureza? Vazio lúgubre a mimar divino..." (p.319); " Eu não sou...não existo...não fui: sou sombra vã."(422).

- Evolução da metafísica?

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

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

" Unge-me de perfumes "

"Unge-me de perfumes, minha amada

Como certa Maria de Magdala

Ungiu os pés daquele cuja estrada

Só começou além da valla

Ama-me mais ainda, ó meu amor

Como aquela mulher ungiu o Cristo

Unge o meu corpo todo, a minha dor...

Ela ungiu-o para o túmulo , para a cruz

Unge-me teu, para o sol, por quem existo

Viver é ir morrendo a beijar a luz."

(poema esparso IN Antonio Patrício, livro organizado por Fernando Araújo Lima. p.142)

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

"Viver é adorar com o corpo todo"

"A suprema oração é o desejo" (IN Antonio Patrício, por Fernando Araújo Lima)

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

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

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

"Viver é só sentir como a morte caminha, e como a vida a quer e como a vida a chama" ("O que é viver" IN Oceano, p.27).

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

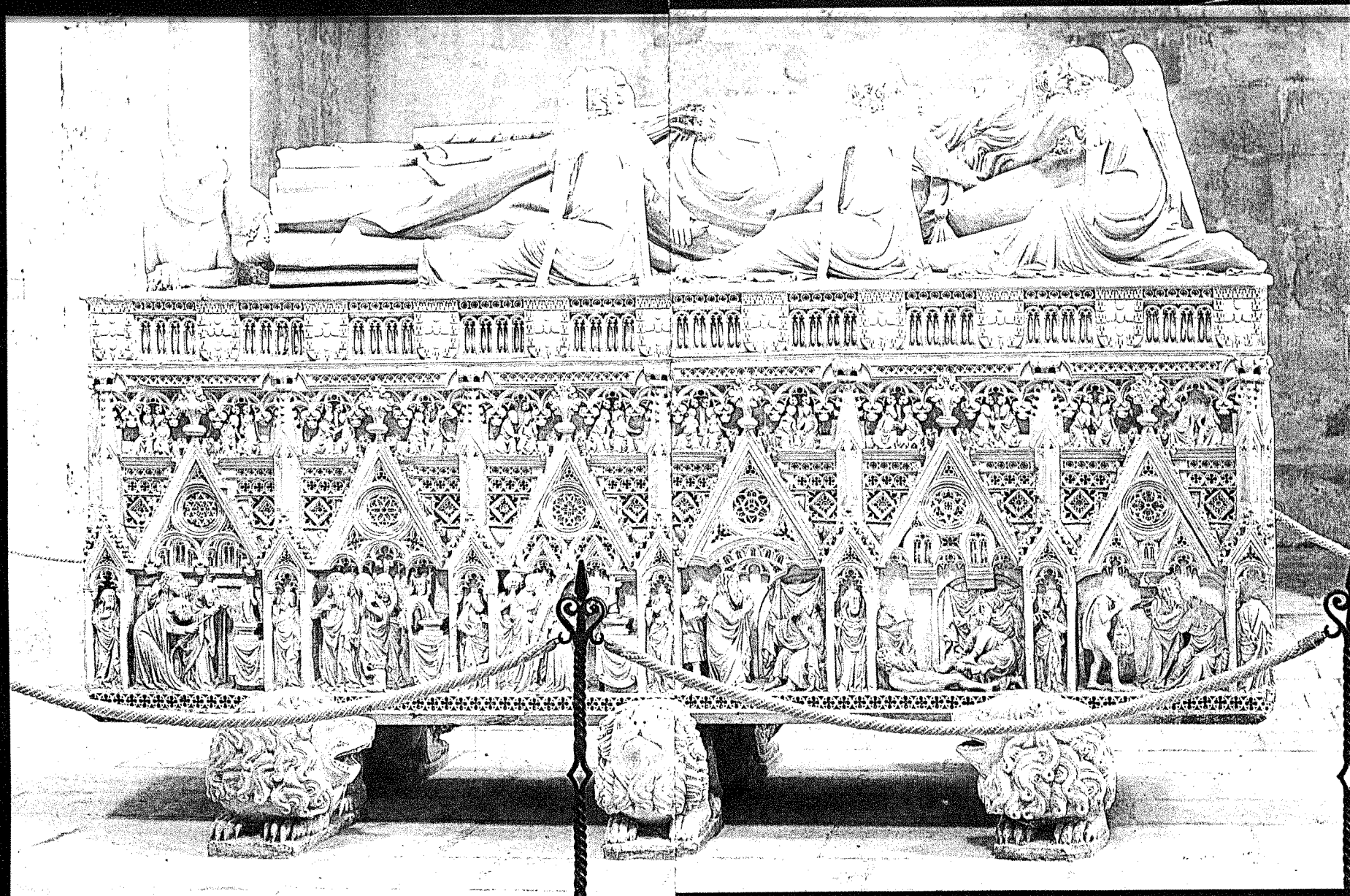
Creio, portanto, que o ideal que melhor se coaduna ao projeto da obra patriciana é o que se constrói em Pedro, o cru, especialmente, e em Dinis e Isabel; digo isto respaldada pelo fato de quase toda sua obra registrar esta ânsia de unidade entre sensual e o espiritual que Pedro o cru representa magnificamente;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

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

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

"Parece-me, às vezes que fiz qualquer coisa de grande; outras, duvido, horrivelmente. O que te digo aqui baixinho é que o tenho vivido até a "allucinação"; que tenho passado pró escrever, neste clima de degredo, noites de insomnia; mas que também tenho gozado, gozado de o viver até a vertigem, como nenhuma mulher, divinamente." (trechos da carta de Patrício a Ramiro Mourão transcritos no livro de Fernando Araújo Lima, intitulado Antonio Patrício, p.72,73,74)

Por estas razões, será sempre em relação a este ideal monista - imanentista do mundo , alicerçado na questão da natureza, plasmada com perfeição em Pedro , o cru em especial e em Dinis e Isabel, que as contextualizações serão feitas, e também será esta concepção , eleita como a visão patriciana por excelência, que merecerá um enfoque especial no capítulo de encerramento.



Túmulo de D. Pedro (Séc. XIV)

Túmulo de D. Pedro, no interior do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

SEGUNDO CAPÍTULO:

A OBRA E O SEU CONTEXTO

PARTE IPATRÍCIO E O TEATRO SIMBOLISTA

"Nous ne voyons guère de pièce symboliste, même si l'on ne pense qu'aux deux plus grands noms du Symbolisme au théâtre, Villiers de L'Isle Adam et Maeterlinck, qui aie la force des drames de Patrício, en particulier Pedro, o cru et Dinis e Isabel."

Teresa Rita Lopes

CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

A leitura das principais obras dramáticas simbolistas dos autores Villiers de L'Isle Adam, Maeterlinck, Yeats, Jarry, Ibsen, Claudel, D'Annunzio e Pessoa, dá a medida da dificuldade de se sistematizar neste momento o que foi o Simbolismo no teatro devido à complexidade que ele assumiu.

Assim, nesta aproximação ao Teatro Simbolista, limito-me a pensar em Axel de Villiers de L'Isle Adam e nas principais peças de Maeterlinck. Esta delimitação decorreu de um processo seletivo orientado pelos seguintes pareceres críticos:

Edmund Wilson, em seu livro denominado O Castelo de Axel, considera Axel como sendo o protótipo do herói simbolista; também Anna Balakian, em O Simbolismo diz que Axel se identifica com a imagem do herói simbolista, (p.101)

E, quanto a Maeterlinck, Guy Michaud em seu estudo Message Poétique du symbolisme, o considera-o como o representante, por assim dizer, oficial deste teatro:

"En dépit de leurs mérites divers, aucune de ces pièces ne réalisait le chef-d'oeuvre attendu, et le théâtre symboliste aurait pu sembler l'expression maladroite d'une idée purement intellectuelle, née de principes contradictoires, et vouée par avance à l'échec, s'il n'y avait eu Maeterlinck" (p.445)

Schmidt, no seu livro A Literatura Simbolista, também compartilha desta opinião:

"...par incapacité de trouver une forme dramatique analogue à leur idéal (...) les symbolistes encoureront-ils défini-

tivement le reproche de n'avoir pas renouvelé comme toutes les autres écoles littéraires l'art dramatique? Maurice Maeterlinck les en sauve de justesse." (p.103)

Anna Balakian fala-nos também dos "ingredientes do teatro simbolista que germinaram na mente de Mallarmé e se realizaram nas peças de Maeterlinck" (p.103)

Além disto, outra razão que levou à escolha de Maeterlinck foi o fato de ele ter sido o dramaturgo que mais influências parece ter tido entre os portugueses:

Luciana Stegagno Picchio, na História do Teatro Português diz que "em teatro, o nome venerado pelos simbolistas portugueses será Maeterlinck, cuja influência já se fizera sentir no último D. João Câmara." (p.291)

Oscar Lopes e Saraiva na História da Literatura Portuguesa, nomeia D. João da Câmara como o introdutor do teatro simbolista em Portugal e aponta-lhe influências maeterlinckianas:

"D. João da Câmara foi o introdutor da dramaturgia simbolista, segundo a evolução que Maeterlinck imprimira a certas facetas do naturalismo de Ibsen, com O Pântano (1834) e Meia Noite (1900), peças dominadas por uma sugestão de mistério mal determinada." (1064)

Luis Francisco Rebello, em Teatro Simbolista e Modernista nos dá notícia de que em 1904 foram representadas no Teatro D. Amélia em Portugal as peças de Maeterlinck Monna Vanna, Joi-zelle, Aglavaine et Selisette, A Intrusa, o que corrobora a idéia desta possível influência. (p.20)

VILLIERS DE L'ISLE ADAM E MAETERLINCK

Mas, tratando primeiramente de Axel, o que vem a ser este espírito que nele se manifesta magnificamente a ponto de lhe conferir o título de "protótipo do herói simbolista"?

Esta peça trata da história de dois jovens: ele, Conde Axel de Auesperg, príncipe germano que vivia uma vida solitária devotada ao estudo das ciências ocultas num castelo antigo perdido na imensa Forêt Noire...

Ela, Sarah de Maupers, que nunca havia conhecido o mundo, confinada que foi, devido à morte dos pais à vida reclusa, ascética, cheia de privações e sacrifícios do claustro em que vivia...

Eles, depois desta existência de reclusão completa, libertam-se do jugo desta vida "claustral" e se encontram jovens, donos de uma excessiva beleza, de uma inominável riqueza, unidos por um amor súbito e verdadeiro e cheios de sonhos a realizar... No entanto, ao provarem por um momento em seus interiores, o êxtase do Amor e da Vida, optam por não realizá-los e suicidam-se depois deste instante supremo; pois, Axel convence Sarah de que não vale a pena realizar os ideais porque a realidade é sempre decepcionante, nunca iguala o sonho:

"La terre, te dis-je, est gonflée comme une bulle brillante, de misère et de mensonges, et fille du néant originel, crève au moindre souffle, Sara, de ceux qui s'en approchent! éloignons-nous d'elle, tout à fait! brusquement! dans un sursaut sacré..." (grifo meu, p.262).

A atmosfera simbolista desta peça creio que se constrói pela perscrutação do lado misterioso da existência, pela adesão ao mundo ideal e pela recusa do mundo real; pelo caráter incomum das personagens: são seres que não cabem de forma alguma na vida comum de todos os dias; pelo cenário legendário: um castelo antigo perdido no meio de uma floresta; pelo caráter impreciso, não localizado do tempo em que se passa a história, mas, sobretudo, pela sensibilidade do herói Axel, extremamente obscecada pela Morte, que impregna todo o seu ser:

"Cendres, je suis la vielle de ce que vous êtes."

(p.223), impregna até mesmo o amor:

"Laisse-moi, contempler, seulement, ta pâleur mortelle."

Je veux m'asseoir a tes pieds et souffrir, à mon tour, du mal des humains - Aimer - c'est cela, sans doute! N'est pas... Sarah ?"

(p.238)

"Autour d'un corps sensuel, le Manteau s'effrange, s'élime et se troue, laissant passer le vent des sépulcres."

"(p.200)

Presenciamos também em Axel a marca de um sentimento francamente pessimista, desistente, em relação à vida, que marcou a primeira fase do Movimento Simbolista e que muitas vezes é tomado como uma característica intrínseca ao Movimento. Axel marca um desencanto e um ceticismo completo em relação à vida na terra "fille du Néant originel"; Ele diz a Sara:

"Veux-tu accepter, avec nos semblables, toutes les pitiés que Demain nous réserve, les satiétés, les maladies, les déceptions contantes, la vieillesse et donner le jour encore à des êtres voués à l'ennui de continuer?... (p.260)

E opta pelo suicídio , única maneira de resguardar em seu interior, em sua alma, o seu magnífico mundo de amor vivido em sonho com Sara, o qual não suportaria o menor contato com a realidade:

Axel: "Tu vois le monde extérieur à travers ton âme: il t'éblouit! Mais il ne peut nous donner une seule heure comparable en intensité d'existence, à une seconde de celles que nous venons de vivre. L'accomplissement réel, absolu, parfait, c'est le moment intérieur que nous avons éprouvé l'un de l'autre...Ce moment idéal, nous l'avons subi: le voici donc irrévocable..." (p.261)

é neste sentido, creio eu, que Rebello diz que Axel é um dos textos mais representativos do teatro simbolista, que , "exemplarmente dramatiza esta perpétua demanda de uma "beleza que floresce num céu interior", aludida por Mallarmé." (p.11).

Embora Villiers de L'Isle Adam abra caminho com Axel para um universo francamente idealista e metafísico em meio às anedotas e ao pastiche da realidade em que havia caído o teatro realista, embora ele surja como representante deste espírito simbolista, ele não inova verdadeiramente na forma; ele não realiza no plano estético o teatro sonhado e esperado pelos simbolistas.

Sua obra continua dentro da estrutura romântica com exposição, crise e desfecho, diz, Anna Balakian (p.101), e quanto à linguagem, ~~seas~~ personagens ainda se explicam através de conversação direta, monólogos claros, discursivos; o cenário em que o drama se passa, embora sugestivo de mistério e lenda não está carregado daquele esperado "animismo latente", não atua significativamente para o desenrolar do drama. Maeterlinck, diz Anna Balakian, é quem irá combinar com este espírito a técnica do novo teatro (p.102)

Creio que podemos dizer que a filosofia que se apresentava discursiva em Axel, com Maeterlinck torna-se implícita, impregnada na estrutura da peça, na configuração do cenário, das personagens, nas suas falas, nos seus silêncios. E realmente, pode-se perceber na leitura de Axel, obra muito interessante e criativa sob muitos aspectos, o quanto estes longos discursos de Axel e principalmente a sua enorme discussão argumentativa com seu primo (que tenta convencê-lo a desfrutar, rico, nobre e bonito que é, de todos os prazeres que a vida mundana pode lhe proporcionar) desestruturam a peça, quebrando a sensação de fragilidade, sutileza, da atmosfera simbolista.

Passemos agora à discussão do teatro de Maeterlinck, propriamente dito. A característica principal do teatro Maeterlinckiano, e que o singulariza frente ao teatro clássico e romântico, é, segundo Schmidt (p.103), a atitude das personagens em relação ao destino. O drama clássico e o romântico, diz ele, opõem a personagem ao destino, e o tônus deste teatro é mostrar sempre a luta de seus heróis contra a fatalidade. Há neles livre arbítrio, mesmo quando vencidos eles salvaguardam uma consciência lúcida; um bom exemplo desta definição de Schmidt que me vem à mente, é Antigone: ela tem a sua verdade e luta por ela até o fim, realiza a opção de manter-se fiel a ela, mesmo consciente da fatalidade que lhe advém no mundo visível sob a forma da tirania do rei que redundará em sua condenação à morte de uma vida que ela não quer deixar, estando ainda na flor da idade e cheia de sonhos a realizar.

Em Maeterlinck, o que podemos depreender de imediato da leitura de suas peças, é que com ele aflora na literatura e se coloca em primeiro plano este lado invisível, tormentoso, misterioso da vida humana, e que este "au delà" é intuído vagamente como sendo um mundo ininteligível, que rege as terríveis desgraças que se abatem sobre os seres humanos (notamos aqui estreita afinidade com a filosofia de Schopenhauer); o que avulta em suas peças é o pressentimento da fatalidade inexorável, contra a qual não há nada a fazer a não ser esperar que ela aconteça implacavelmente. Suas personagens são marcadas por um não saber essencial, e, conseqüentemente, suas linguagens são mudez, palavras imprecisas, sonâmbulas, sem sabedoria, que atuam para construir

esta atmosfera de ignorância e impotência frente aos acontecimentos. Não compreendem os pressentimentos, nem as causas dos acontecimentos, não sabem de onde vêm nem para onde caminham. Os cégos tão presentes em suas obras são o símbolo da fragilidade humana, tateando no desamparo da noite fatídica que é a vida.

Assim, diz Schimidt, as personagens de Maeterlinck, ao contrário das personagens clássicas ou românticas "(Elles) sont les marionettes du destin, risquent des gestes sans valeur perceptible, prononçant des paroles dont la banalité, l'inopportunité, surprennent. Ils sont déterminisme, apathie, confusion mentale, silence." (p.104)

Desta forma, a vida, para Maeterlinck, não é mais que a espera das desgraças que sentimos pairar o tempo todo sobre as nossas cabeças e, ao fim, a espera da própria morte. E seu estilo é simbolista na medida em que reitera a sua concepção de mundo: essa sua concepção fatalista de um mundo oculto que rege soberanamente nossas vidas fadadas para o mal, retira das personagens o sentido de qualquer ação, qualquer palavra, já que, sabe-se de antemão, que todos os esforços para compreender ou modificar os acontecimentos são esforços vãos, daí a estaticidade da peça, a passividade de seus personagens. Assim, no lugar da tática do teatro tradicional que se alicerçava na ação e desfecho da ação para resolução do conflito, há aqui uma espera terrível, tensa.

Um exemplo claro é a peça Intérieur em que um velho espia, do jardim, uma família que aparece através da vidraça da janela da casa, e para a qual ele deve dar a notícia do suicídio da filha deles. A ação do suicídio não é representada, nem o conflito que levou a ele, nem a reação da família é posta em primeiro plano. O que se dramatiza é o momento da espera em que a desgraça paira quase batendo à ~~sua~~ porta, e os seres sem poderem compreender, sem defesa, que nada podem fazer para evitar estas desgraças que recaem sobre suas vidas:

"Ils se croient à l'abri....Ils ont fermé les portes; et les fenêtres ont des barreaux de fer....Ils ont consolidé les murs de la vieille maison; ils ont mis des verrous aux trois portes de chêne....Ils ont prévu tout ce qu'on peut prévoir..."(p.184)

Esta peça, bem como todas as peças simbolistas traz a marca da obsessão pelo tema da Morte, de uma sensibilidade extremamente afinada para sentir e expressar a angústia do ser humano frente a esta força que o aniquila.

Esta agudez para sentir e expressar a morte se faz presente nas palavras do velho que está no jardim ao lado de sua netinha tomando coragem para dar a notícia à família, e que não quer que ela presencie a reação dos pais ao saberem da morte da filha:

"Tu est trop jeune, tu ne pourrais plus oublier....Tu ne peux pas savoir ce que c'est qu'un visage au moment où la mort va passer dans ses yeux..." (p.194)

"...j'ai peur du silence qui suit les dernières paroles qui annoncent un malheur... C'est alors que le coeur se déchire..." (p.177)

Como podemos notar através desta peça , o enredo, a trama, a intriga, perdeu aqui seu pedestal. O enredo não importa tanto, nem o caráter das personagens, nem os seus atos, nem as circunstâncias tempo e espaço dos acontecimentos, porque, na verdade, a desgraça que lhes advém não se origina e nem se explica por estes fatores da existência, não decorre de seus temperamentos, atos , intrigas, nem de nenhuma circunstancialidade sobre a qual se montava a tragédia realista. Advém de uma força fatídica que sobrepaira a tudo isto e seus enredos são sempre meros pretextos para a manifestação de uma existência moldada para a desgraça e que têm por fim último, como diz Anna Balakian, testemunhar "a natureza fortuita da existência humana aqui na Terra". (p.104)

Depois desta exposição sumária, creio que podemos recapitular as tendências que caracterizam, segundo a crítica, o drama simbolista.

Mallarmé, em sua teoria do drama ideal, dizia que "le théâtre est un temple, et présent, réduit à son principe même, le Drame, c'est-à-dire, l'homme aux prises avec le destin, (...) l'antagonisme de rêve chez l'homme avec des fatalités de son existence départies par le malheur." (citado por Guy Michaud, p.436)

Deixar todos os outros temas de lado e tratar essencialmente e de maneira obsessiva o confronto do ideal de vida do homem com estas potências superiores, da qual a morte é antagonista suprema, parece ter sido realmente a característica básica deste teatro simbolista, e congrega, neste sentido os autores que estamos tratando.*

Villiers de L'Isle Adam em Axel, como vimos, trata a questão decidindo-se pelo sonho, pela vida imaginativa e exorciza "la vie réel".

Maeterlinck não trata da luta do homem com esta instância, mas somente diagnostica o sentimento de desistência antecipada do homem frente a este mundo tenebroso, e não aponta nenhuma luz, suas personagens se situam do começo ao fim na noite escura do seu conhecimento e vão terminar sempre na morte suas existências sonâmbulas.

*Patrício, como vimos (Primeiro Capítulo da dissertação), marcará sempre a tentativa de superação da morte justamente a partir da

Diante desta atitude essencial de consideração da existência humana frente ao mistério da morte, a arte deixa de ser mero pastiche da vida vulgar; o mundo só entrará para a peça na medida em que revele a sua correspondência com o mundo oculto que o rege, a arte como que se sacraliza ao perscrutar o desconhecido, por isso, este teatro tende a ter uma feição litúrgica e uma estrutura metafísica.

Outra característica do drama simbolista é que une estes autores é o caráter estático do drama, a imprecisão do tempo e do espaço com vistas a criar uma atmosfera, um estado de alma, em detrimento do interesse da peripécia, da ação, das circunstancialidades em que se baseava o teatro tradicional, tudo isto posto a serviço da revelação das almas, como definia Pessoa:

"O enredo do teatro não é a ação, nem a progressão e consequência da ação; - mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situação".
(citado por Rebello.p.14, grifo meu).

paixão pela vida, não a vida comum, convencional, mas a verdadeira vida, desvelada em sua plenitude, a vida sublime que ele descobre imanente nesta existência decaída e que seu trabalho como poeta consiste justamente em despertar. Assim, ele restitui às criaturas o seu estatuto "divino" com poder de superar a morte.

— Outra característica importante creio que seja a animização da paisagem, do cenário, que trabalham em conjunto com outros recursos para sugerir o estado de alma das personagens e desencadear o drama.*

Em Maeterlinck, este aspecto faz-se presente de forma hermética através dos agouros simbolizados pelo anel de núpcias de Mélisande que se perde no fundo da fonte, suas pombas que abandonam o castelo, na chave de ouro secreta de Selysette, no cordeiro de Alladine; em Åxel este aspecto é bem menos trabalhado, apesar de o cenário em que se passa a peça ser sugestivo de mistério e morte (o velho castelo perdido na floresta, o porão dos mortos) ele não irá atuar significativamente no desenrolar do drama.

Quanto à linguagem, o que irmana os dramaturgos simbolistas, é a tendência comum em se descartarem da linguagem convencional e partirem numa busca consciente de uma nova linguagem capaz de sugerir este novo sentimento do mundo que eles representavam; no entanto, as soluções que deram a este problema foram muito diversas, como diz Rebello:

*Este aspecto realiza-se magnificamente em Patrício, como já foi visto (no Primeiro Capítulo da dissertação) em relação à Natureza, num conagração ritualístico do herói com todas as forças da Natureza para cantar a vida e exorcizar a morte. Pedro, fala a respeito do saimento fúnebre de Inês: (Foi tudo como eu sonhei...) "Ir coroado de silêncio, ouvindo o coração da Natureza pregar o meu amor na eternidade" (Pedro, o cru, p.146)

"Ao nível do diálogo enfim, o drama simbolista voluntariamente refratário ao discurso quotidiano, expressão trivial das "paixões vulgares", ora se apresentava como um espessa tapeçaria, rutilante de imagens preciosas ou enigmáticas, ora como um frágil tecido de palavras balbuciadas, revestindo grandes muros de silêncio.

D'Annunzio e Maeterlinck seriam os máximos expoentes destes dois polos estilísticos extremos- a que souberam escapar um Claudel com o seu lirismo telúrico ou um Jarry com a sua rude veia sarcástica."(p.15)

Vimos que Axel, quanto à linguagem não constitui uma peça inovadora, pois, embora ela se reporte a este mundo oculto, não forma "um" com ele, isto é, sua filosofia é passada de forma discursiva, explícita, enquanto que em Maeterlinck ela passa a aparecer impregnada no seu estilo*, nas falas dos personagens, em seus silêncios, na caracterização deles, nas suas inatividades, na estrutura da peça, implicitamente, de modo a "sugerir", "criar" uma visão de mundo que considera os seres como fantoches do destino, em relação ao qual toda luta e tentativa de compreensão humana é vã.

* Já foi demonstrado em relação a Patrício que o seu estilo é também reflexo da filosofia que o anima. (Parte II do Primeiro Capítulo: "O sentimento metafísico e as imagens da natureza")

Por fim, um outro traço pertinente do Simbolismo no teatro, talvez o mais importante, é a presença imaterial das potências sobrenaturais. A idéia de morte domina a mente de Axel todo o tempo, não o abandona um só instante: "Cendres , je suis la vielle de ce que vous êtes. " (P.223), e impregna até mesmo o amor: "Laisse-moi, contempler, seulement, ta pâleur mortelle. (p.238)..." "Autour d'un corps sensuel, le Manteau s'effrange, s'élime et se troue, laissant passer le vent des sepulcres." (p.200). Em Maeterlinck, ela também está presente a cada momento, e é sugerida somente pelos efeitos que desencadeia por onde passa: em L Intruse , por exemplo, sua passagem é sugerida pelo latido do cachorro, pela lufada do vento, pelo mau pressentimento das personagens mais sensíveis. Em Patricio, ela será também presença invisível , enigmática, como adiante se verá.

"QUINTA DAS LÁGRIMAS", residência de Pedro e Inês , em Coimbra.



"FONTE DAS LÁGRIMAS"



b)- ANTONIO PATRÍCIO E O TEATRO SIMBOLISTA

Luis Francisco Rebello diz a respeito de Antonio Patrício:

"Vamos encontrar no teatro de Antonio Patrício tudo o que já dissemos caracterizar a dramaturgia simbolista nas suas formas mais ortodoxas" (p.42), e enumera:

- " o repúdio da anedota" . Realmente Patrício, como ele próprio diz no prólogo de Dinis e Isabel, trabalha somente o que é essencial no destino das personagens: "é uma tragédia, toda íntima, sem indicações de costumes ou cenários mais que as estritamente indispensáveis para situar um drama de consciências" (p.177)

- "o repúdio ao espaço, tempo e personagens convencionais." Os heróis de Patrício são sempre seres arrebatados por uma paixão. O autor diz a respeito de uma personagem do seu conto: "(...) sempre com emoção hei de admirá-lo porque teve uma paixão e se lhe entrega, sem nenhuma restrição, de todo o corpo e arde nessa febre dia a dia." ("O Homem das Fontes". IN Serão Inquieto, p.119). As personagens, o tempo e o espaço em suas peças ganham sempre uma dimensão simbólica: Pedro se nomeia " o Rei Saudade"; os "três dias" que duraram o saimento de Inês de Castro alude ao tempo da ressurreição (de Cristo); Portugal (espaço geográfico) é convertido no Reino da Saudade: " O meu reino é maior do que tu pensas.(...) O meu reino de segredo , sem fronteiras, o meu reino de amor abrange a morte, a sua natureza de mistério.", diz Pedro (p.75).

-"a ação mais sonhada que vivida" e posta a serviço da revelação das almas. Esta atmosfera de sonho que Patrício pretende criar está muito bem sugerida por ele próprio no prólogo de Dinis e Isabel: ele diz que a intenção lírica do conto é dar dramatizado " o sonho de alguém que numa manhã de Primavera, entrasse numa igreja e adormecesse sob a influência fulgurante dos vitrais." (p.177)

-"a linguagem de uma intensa musicalidade". As palavras do teórico Charles Morice servem bem para descrever a função que a musicalidade desempenha no estilo de Antonio Patrício:

"Que a palavra deixe para a música que seja ela a criar a atmosfera em que o verbo irá adquirir seu pleno sentido como um rei que ordena que prepare o caminho por onde vai passar " (citado por Rebello , P. 17)

A musicalidade tem um caráter marcante no estilo de Antonio Patrício ; como ele próprio diz em "Words", "A música é o médium do Mistério", ela confere o tom às falas poéticas de suas personagens ; não aparece como um adorno, é realmente um complemento para o sentido das falas. Patrício representa magnificamente este trabalho da musicalidade criando uma "atmosfera" que envolve e amplia o sentido das palavras. Sentimos sempre na linguagem de suas peças teatrais uma forte corrente musical subjacente, criando uma atmosfera poderosa, e é curioso notar que, engendrando estes efeitos, há um engenhoso cuidado rítmico e sonoro, uma imagística acústica muito elaborada: repetições de sons, de palavras, de estruturas frasais, e o que é interessante, encontramos comumente repetições de metros, de versos, geralmente decassíla-

bos, como podemos verificar através deste trecho "em prosa" em que Pedro fala da sua noite da "Saudade":

"A noite em que a saudade se fez carne!... A noite em que o passado está presente, mas presente adivinho, com futuro, abrindo os olhos sobre um fundo eterno..." (p.137).

"A/ noi/te em/ que a/ Sau/da/de/ se/ fez/ car/ne!...
A/ noi/te em/ que o/ pa/ssa/do es/tá/ pre/sen/te,
mas/ pre/sen/te a/di/vi/nho,/ com/ fu/tu/ro,
a/brin/do os/ o/lhos/ so/bre um/ fun/do e/ter/no..."

Podemos ainda acrescentar um outro traço importante do teatro simbolista que também se faz presente na obra patriciana — a já aludida presença imaterial das forças sobrenaturais.

A luta de Pedro, de Dinis é contra uma potência invisível; em Dinis e Isabel ela se apresenta na forma de um perfume (das rosas brancas): Dinis: "Que hei eu de fazer!?... O que te rouba, amiga, não tem corpo. Crispar as mãos em torno de um perfume, em garra, em garra, e estrangulá-lo... (...) é como uma batalha no silêncio com um inimigo que sorri no ar." (p.240); em D. João e a máscara ela está presente em todas as mulheres. A Morte nunca se reveste de um acontecimento humano, histórico, é realmente uma presença imaterial, não é um inimigo terreno, nem uma doença que aniquila suas personagens. Neste aspecto penso que Patrício seja profundamente simbolista.

* Outros críticos já haviam aludido ao caráter ritmado, metrificado de sua prosa: Saraiva, José Régio...

Mas, embora Patrício compartilhe destes pressupostos do teatro simbolista que viemos tratando, penso que ele guarda uma diferença bem marcada em relação a certos aspectos da estética maeterlinckiana, considerada como um protótipo do Simbolismo no teatro.

Teresa Rita Lopes também alude a este caráter singular do teatro "simbolista" patriciano:

"Chargé de missions diplomatiques à l'étranger, il a été en contact avec les mouvements littéraires en Europe, et notamment en France. Mais, contrairement à E. de Castro, qui s'est plié aux modes symbolistes pour les abandonner ensuite, Patrício a réalisé, tout au long de sa vie, une oeuvre (...) originale. On peut certes déceler dans cette oeuvre l'influence du Symbolisme, mais il n'en a conservé que ce qui servait sa façon très personnelle de s'exprimer." (p.71)

Assim, penso eu, a passividade e a ausência de luta das personagens que Anna Balakian considera como característica do drama simbolista e que abarca a maior parte da obra de Maeterlinck não se aplica de forma alguma nem a Axel nem às personagens de Patrício.

"As personagens atuam de modo tão igual, falam tão pouco, esperam infinitamente que alguma coisa aconteça em lugar de lutarem contra o destino, (...) não são nem boas nem más, mas somente inativas como num sonho." (p.99), diz Anna Balakian, a respeito das personagens do teatro simbolista.

Axel, como vimos, opta pela sua vida interior, pela preservação de seu sonho ao optar pela morte, ele realiza uma escolha, ele tem discernimento ; e pensando nas personagens de Patrício, o que representa Pedro senão, soberanamente, a luta obstinada do Amor que se acredita com forças para vencer a Morte, através da força mística da Saudade?

Enquanto as personagens simbolistas (de Maeterlinck) se mostram apáticas diante dos acontecimentos, ignorantes do que destrói as suas vidas, e conseqüentemente suas falas são hesitantes, vagas, revestindo-se o mais das vezes de silêncios, as de Patrício , ao contrário, são videntes, iniciam-se no saber oculto quando animadas por uma paixão no momento em que está é tocada pela morte. "O nosso amor, amor, ainda era pouco. Só abraçado à morte ele inicia..." (p.166). Pedro, o cru é o vislumbre de um mundo ideal construído pela Saudade em que o Amor supera a Morte, e suas palavras são sábias , poderosas , mágicas. As palavras que acompanham o desenterro , a sagração e bodas com a Morte são palavras ritualísticas; no plano da sensibilidade do herói, elas controem o mundo desejado, elas realizam o milagre:

"Inês, ... o teu Pedro veio erguer-te: A vida é outra: O Destino já não tem a mesma rota." (p.118)

"As nossas bodas agora são eternas" (p.165)

"Morreste moça para viveres na eternidade sempre moça" (p.168)

" Os seus olhos de novo re floriram, abriram outra vez na terra escura..." (p.131)

Um último aspecto importante de ser colocado num confronto com o teatro simbolista e com a arte simbolista em geral é que faz com que a obra de Antonio Patrício pareça, quanto a este aspecto, um corpo particular dentro desta produção é a paixão que pulsa dentro de suas criações, a adoração da vida em toda a sua dimensão, traço marcante em Patrício e que é a contrapartida de sua fixação pela morte.

O cerne do sentir poético de Antonio Patrício é, como já foi dito anteriormente, a síntese de espiritualidade e apego à vida na terra..

Ora, não foram os simbolistas, como diz Edmund Wilson, com exceção de Vielé Griffin, todos pessimistas, renunciantes, conformistas, "fatigados do triste hospital que lhes parecia ser a vida na terra", preferindo renunciar à vida a lutar para abrir um lugar nela?(p.182) E não prega Axel - que segundo o mesmo Edmund Wilson, representa os valores existenciais do Simbolismo-: "Destruímos em nossos estranhos corações o amor à vida"?(185)

No entanto, esta guinada em direção à vida, à natureza, e à espiritualidade que Patrício representa já estava em gérmen dentro deste mesmo simbolismo pessimista e cético e iria florescer mais tarde. é Guy Michaud quem aponta para este fato; em seu estudo atento às metamorfoses que o Movimento Simbolista vai sofrendo em sua diversas fases, ele diz:

"L'heure n'était plus à l'introspection douloureuse ni aux spéculations platoniciennes, et l'on voyait soudain, vers 1896, se précipiter le mouvement vers la vie que les plus avertis annonçaient, on l'a vu, à l'époque même du triomphe symboliste."

(p.518)

"De même que nous avons vu, aux environs de 1885, des multiples courants converger vers le pessimisme, puis vers la vie intérieure, douze ans plus tarde il se produit une convergence toute aussi significative, mais en sens contraire(...)ayant retrouvé la nature et les sources de la vie (...) Se nous avons pu parler, à l'époque qui nous occupe maintenant de "routes divergentes" c'est seulement en fonction du Symbolisme pris dans le sens plus strict, et que sa richesse même devait entraîner - comme le Romantisme après 1830- dans des directions multiples. Mais, comme il est naturel d'ailleurs, la direction suivie par les plus grand nombre est alors vers la vie, et la convergence que nous nottons suffirait à attester que nous sommes bien ici sur la voie du Symbolisme..."(p.527)

"Nous chanterons les hautes fêtes de l'Homme... Pour la splendeur de ce spectacle, nous convoquerons les plantes, les étoiles et le vent..." (Saint Georges de Bouhélier em "Le Figaro", 1897, citado por Michaud, p.518)

No final de sua obra, fazendo um balanço do Movimento Simbolista, Michaud diz:

"Il faudrait étudier comment tout comme les idées elles-mêmes ces thèmes se commandent et s'enchaînent, depuis l'inquiétude, le pessimisme, le sens du mystère, la nostalgie des paradis perdus ou la révolte, jusqu'au mysticisme, à l'élan vers l'absolu, puis à la intuition d'un ordre caché, à l'amour de la vie et de la nature à l'enthousiasme et à la joie." (grifo meu, p.711)

O próprio Maeterlinck na fase final de sua produção teatral já parecia apontar timidamente para este difícil caminho de volta. Até agora temos aludido ao Maeterlinck das primeiras obras que fizeram o seu nome, da filosofia que o caracterizou. Mas, neste momento temos de nos lembrar do Maeterlinck algo místico, algo positivo que sai do momento de puro diagnóstico de importância, niilismo, desorientação, para a busca de alguma luz, de um vislumbre de um possível além que pudesse dar sentido à existência humana.

Citando Schmidt: "Expression de la philosophie personnelle de l'auteur, le drame de M. Maeterlinck se transforme à mesure qu'elle évolue et se définit. Bientôt la conscience commence à poindre comme une aube dans la nuit aveugle où tâtonnent ses héros." (p.109)

René Lalou:

"Maeterlinck abandonna bientôt le monde des créatures balbutiantes et hallucinées que son pessimisme avait évoqué d'abord. On peut observer dans son théâtre la même évolution qui se marque entre Le trésor des humbles et La Sagesse et la destinée. Au lieu de rester courbées sous le joug d'un destin aveugle, ses héroïnes désormais parviendront à conquérir leur liberté. (Le Théâtre en France p. 41)

E há o testemunho do próprio Maeterlinck quanto a este assunto. Ele comenta depois de ter escrito suas primeiras peças pessimistas:

"Pour mon humble part, dira-t-il, après les petits drames que j'ai énumérés plus haut, il m'a semblé loyal et sage

d'écarter la mort de ce trône auquel il n'est pas certain qu'elle ait droit. Déjà, dans le dernier, que je n'ai pas nommé parmi les autres, dans Aglavaine et Selysette, j'aurais voulu qu'elle cédât à l'amour, à la sagesse ou au bonheur une partie de sa puissance. Elle ne m'a pas obéi, et j'attends, avec la plupart des poètes de mon temps, qu'une autre force se révèle. (citado por Michaud, p.448)

Esta força poderosa com poder de destronar a morte revelaria-se como sendo a Saudade na obra de Patricio.

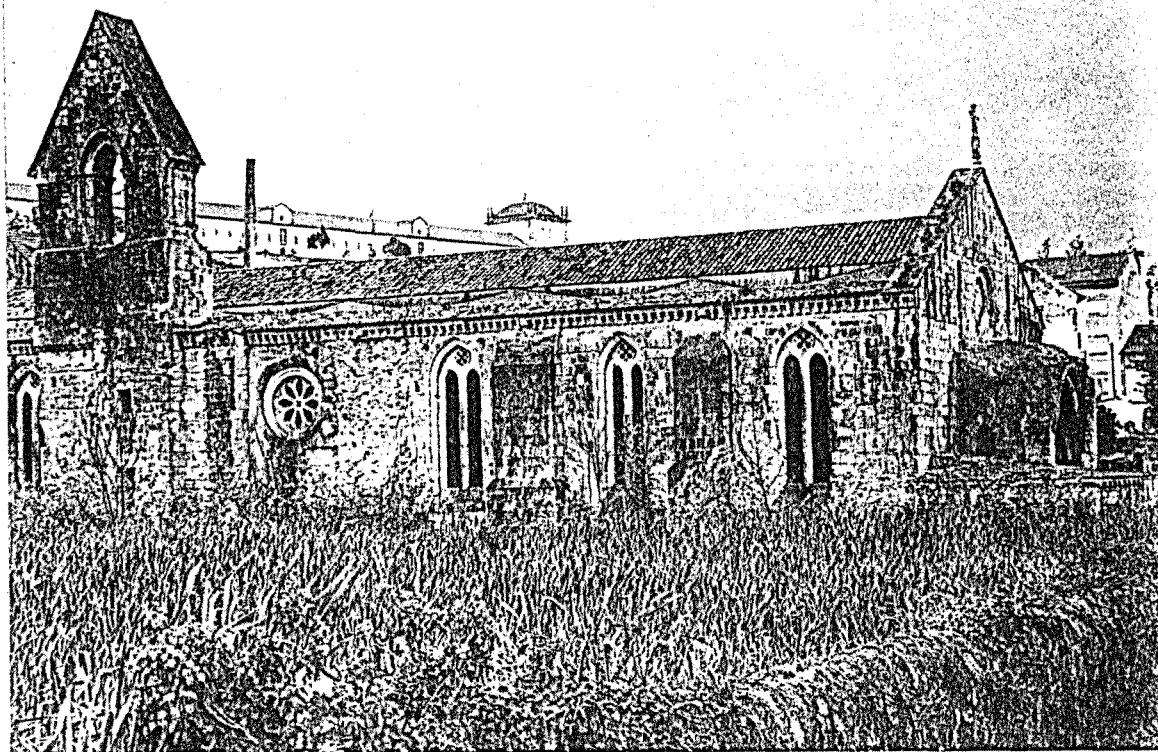
Pedro, ao falar de seu sofrimento pela morte de sua amada, corado pela Saudade, força mística regeneradora da vida, assim se expressa:

"Mas um dia "Alguém desceu ao fojo: - "Alguém" que era da morte e era da vida; e mais - de além da morte e além da vida. ..E eu vi a Saudade ao pé de mim. Nunca mais me deixou: vivo com ela. Fez-se em mim carne e sangue.Fez-se Inês. Por isso sabes toda a minha vida. Por isso eu sei a morte com tu. Sou o homem que viveu a vida e a morte: sou o homem- Saudade, o rei- Saudade..." (p.167)

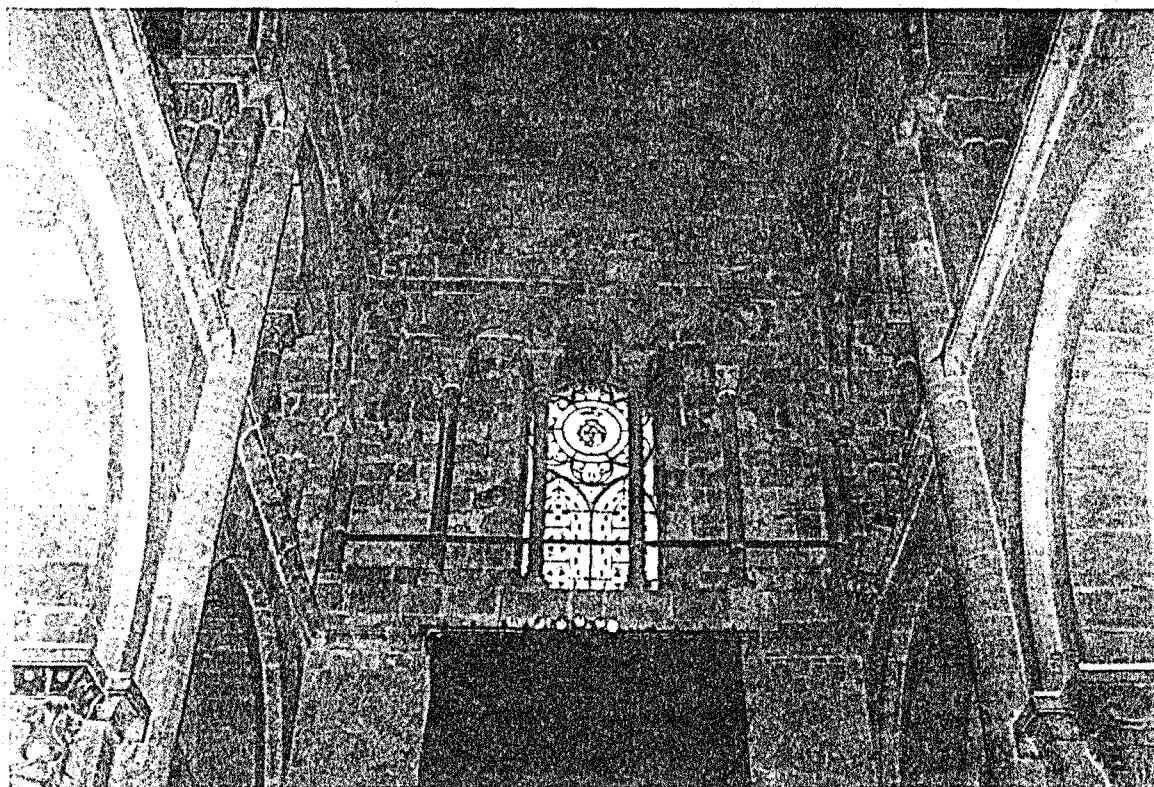
Michaud comenta que se Maeterlinck não tivesse abandonado as peças teatrais, ele próprio teria evoluído na direção mesma que sua obra começava a acenar e teria criado as mais belas obras primas.(p.448)

Patricio ,desligado já do ranço pessimista, niilista, irá sempre marcar uma luta para derrubar a morte de seu trono; com ele esta força mais poderosa que a Morte , revelou-se em sua

plenitude na mística da Saudade em Pedro, o cru , mas que, na verdade, engloba toda a sua obra, e que se constitui no objeto de estudo do próximo capítulo.



CONVENTO DE SANTA CLARA, em Coimbra, onde foi sepultado o corpo de Inês; depois seus restos mortais foram trasladados para o Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.



Interior do Convento.

PARTE II

PATRÍCIO E O MOVIMENTO SAUDOSISTA

"Pedro, o cru é esteticamente uma das maiores peças do nosso teatro, e também a versão saudosista do mais significativo mito português." Afonso Botelho("O primeiro mito da Saudade" IN Pedro, o cru - CADERNO DE CENA - ,p.13)

Conforme acabamos de concluir, no capítulo precedente, Patrício representa, na trilha simbolista, um momento positivo, o vislumbre de uma resposta metafísica e mística aos anseios simbolistas, às suas perscrutações antes estéreis e em geral nefastas do sentido da Morte e portanto, da Vida; esta resposta apresenta-se em plenitude em sua peça Pedro, o cru.

Schmidt nos diz que as buscas simbolistas, porque privadas do socorro de uma religião revelada, mostraram-se sempre como buscas estéreis, e aponta Claudel, com sua nova vivência do cristianismo, como sendo o momento culminante desta segunda etapa do movimento na tentativa de construção de uma mística positiva*;

também segundo Michaud, o pessimismo, ceticismo e niilismo a que chegaram os simbolistas em suas perscrutações profanas do oculto, testemunhavam, ao fim, uma necessidade muito forte de um renascimento religioso.**

* "...toutes les quêtes symbolistes privées des secours d'une religion révélée, n'aboutissent point. M. Paul Claudel, dernier des dramaturges symbolistes, pour avoir accepté l'aide que lui offrait le catholicisme, donne un fin surnaturelle et chrétienne aux aspirations du Symbolisme qu'il conclut." (Schmidt, La Littérature Symboliste, p.597); Michaud, em seu estudo Méssage Poétique du Symbolisme, compartilha desta mesma opinião. Em várias passagens ele aponta Claudel como o poeta que trouxe a chave às buscas simbolistas: "... (Avec Claudel) Voilà donc accompli le mouvement décisif, la conversion véritable, le saut que, faute d'un guide spirituel, ni Mallarmé, ni Rimbaud n'avaient su faire: le passage du Néant à l'Etre." (615)

** Claudel, em escutando les prodigieuses divagations de son "vieux maître" (Mallarmé) pressentait bien qu'il lui manquait la clef indispensable... " (p.603) "...une authentique expérience spirituelle et mystique. " (p.609). Na obra de Claudel " on y verra l'aboutissement de toutes les efforts- négatifs ou positifs(...) les prémisses d'une véritable révolution spirituelle, celle la même qui était-incluse plus ou moins explicitement dans le mouvement symboliste." (p.597)

Se foi a nova vivência do cristianismo que deu suporte e resposta às inquiuições profundas da alma e conferiu um caráter positivo à obra de Claudel em contraposição ao niilismo reinante na primeira etapa, cumpre-nos desvendar qual seria a mística que dá suporte e caráter positivo às criações patricianas.

Veremos, então para que tipo de renascença religiosa a obra de Patrício aponta; nele a mística que salva o homem de abismar-se no Nada é a mística da Saudade, que perpassa toda a sua obra e é coroada com êxito em Pedro, o cru, o "rei-saudade".

Cumpre-nos, então, neste momento, mapear a mística da Saudade em Pedro, o cru; no entanto, sabemos que, contemporaneamente às criações de Patrício, desenvolvia-se, pelos quatro cantos em Portugal, um movimento que propunha um renascimento da alma do povo português, encabeçado por Teixeira de Pascoaes, e que se alicerçava justamente na Saudade, explorando suas dimensões poética, filosófica, religiosa, política, social. Desta forma, faz-se necessário descrever a Saudade em Patrício em correlação com o Movimento Saudosista Português * para ver o que em Patrício é reflexo do movimento da época e o que nele é recriação original, demarcando assim as áreas de confluências e divergências.

* É importante notar que dentro do próprio Movimento Saudosista há já uma referência clara ao mito de Inês de Castro. Carolina Michaelis de Vasconcellos, em A Saudade Portuguesa, considerado como o primeiro texto saudosista, ao estudar este importante traço da psique portuguesa manifesto na cultura desde o alvore-

O Movimento Saudosista Português foi um movimento nacionalista que nasceu nos primados da República; refletia, na verdade, uma tentativa de reação ao sentimento de decadência da Pátria, agravada pelo Ultimato, e visava ressuscitar o que julgavam ser a alma verdadeiramente portuguesa, aquela que se revelou nos heróis, nos descobrimentos, e que no momento se encontrava, segundo eles, aviltada pelos fracassos e corrompida pelos estrangeirismos; isto, com o fim último de reorganizar a "nova Pátria". Esta alma da Raça desvendada em sua pureza é que iria orientar a nova religião portuguesa, o novo sistema de governo português, as novas relações sociais entre os portugueses.

Até aqui não há nenhuma afinidade entre Patrício e Pascoaes (digamos assim, já que este foi o orientador e teorizador do Movimento); nada mais estranho à obra patriciana que este caráter programático e sobretudo pragmático da teoria da Saudade; enquanto que em Pascoais ela embasa um projeto nacional, em Patrício ela se apresenta ligada a uma teoria do Amor.

cer da poesia do século XII, passa necessariamente pelo tema de Inês de Castro, momento em que a "saudade" portuguesa ganha consistência e se cristaliza em torno de um mito.

Na tentativa de definir, explicar, e tornar consciente a alma da raça, que sempre existiu de forma inconsciente nos feitos heróicos, nos poetas, na cultura popular, nas lendas, Pascoaes remonta à história das origens do povo português, buscando suas raízes étnicas e conclui que este povo nasceu da mistura "em partes iguais" dos dois antigos ramos étnicos: os ários e os semitas; os primeiros caracterizados pelo paganismo, adoração da vida, culto ao amor carnal, e os segundos, marcados pelo cristianismo, pela suprema afirmação da vida espiritual, pelo culto ao amor espiritual, divinizado; e que portanto, o espírito português se fez da fusão perfeita destas duas sensibilidades opostas, aliada ainda, à influência da paisagem portuguesa, que, segundo ele, traz por natureza, impregnada nela estes mesmos contrastes. E Pascoaes passa a conceber a Saudade não mais, como até então fora concebida, como um sentimento e um importante recurso poético, mas como o sentimento mais característico da Raça, que condensa em si toda a essência do espírito português* (o que seria corroborado pela própria intraduzibilidade perfeita da palavra), que funde em si espírito e matéria, formando uma união indissociável do sensual e do espiritual, síntese de toda a alma do cosmos, erigindo-se em princípio religioso e filosófico.

* Pinharanda Gomes em nota introdutória aos textos saudosistas de Pascoaes por ele compilados em A Saudade e o Saudosismo diz: A Saudade é, antes de Pascoaes, um recurso sentimental da poesia lírica; é, depois do poeta, a essência da "alma portuguesa", a revelação total desta alma(p.7)

Esta definição da Saudade como um sentimento que congrega de forma indissolúvel o sensual e o espiritual, a paixão pela vida na terra (elemento ária) e a tendência espiritual (elemento semita) cabe perfeitamente para a Saudade patriciana, pois nele, como já estudamos anteriormente, a fusão do sensual e do espiritual é a pedra de toque de seu sentimento poético, o cerne mesmo de sua visão metafísica; sua própria técnica de construção de imagens está sempre a fundir termos relativos ao sensual e ao espiritual, ao espírito e à matéria:

(...)

"Beija-me mais: nas pálpebras, descendo,
na boca ainda musicalmente,
é mais que humano: eu sinto-me morrendo :
um anjo a beber alma docemente..."

Beija como d'além, como se fosse
um pobre rouxinol agonizando,
que não tem voz, e canta assim beijando..."

("Como tu beijas", poema publicado por Fernando
Araújo Lima IN Antonio Patrício, p.141)

(...)

Tenho saudades do teu corpo: ouviste
correr-te toda a carne e toda a alma
o meu desejo- como um anjo triste
que enlaça nuvens pela noite calma?...

("Saudade do teu corpo", poema publicado por
Fernando Araújo Lima In Antonio Patrício, p.141)

"é a noite em que a Saudade se fez carne (...) e tudo
se fez espírito." (Pedro, o cru, p.137.138)

Porém , embora os dois autores partam desta concepção
comum da Saudade, acabam, ao fim, por se distanciar enormemente.

Embora Pascoaes teorize sobre este carácter indissociável
velmente sensual e espiritual da Saudade , sua teoria , em sua
instância metafísica e religiosa acaba, na verdade, por desfazer
este equilíbrio, pois nela , o fim último dos seres é o mundo es-
piritual. O seu sistema filosófico não representa um grande avan-
ço na evolução dos sistemas metafísicos concebidos até então por-
que não alcança se libertar de uma visão em que os polos de uma
dualidade excluem-se mutuamente.

Pascoais, ao considerar o espírito como sendo a reali-
dade essencial, e a matéria como a realidade contingente mantém-

se ainda no dualismo relativo tradicional, adotando finalmente uma perspectiva espiritualista:

"O Espírito é o Fim, a suprema Criatura."; "...o verdadeiro idealismo é a crença no Espírito como sendo o fim divino da matéria." (A arte de ser português, p.143/145)

As criaturas (reino mineral, vegetal , animal e humano) são, em sua teoria*, instâncias transitórias . A lei da vida, segundo ele, é a lei do sacrifício destes seres inferiores em prol do ser espiritual superior (Deus).** Tudo tende, assim, para o espiritual , e como o próprio Teixeira de Pacoaes se dá conta , esta síntese perfeita (espírito - matéria) representada pela Saudade em sua dimensão poética acaba por se desfazer para que se cumpra o destino metafísico das criaturas:

"O homem procede como animal e pensa como espírito. Ora, o animal e o espiritual são formas de vida qualitativamente diferentes; e por isso se contradizem. Diminuir esta diferença é o fim último da Religião , a qual acelerando a atividade do espírito subordina a este a matéria e Deus fica a dirigir Satã." (Excerto de "O gênio português na sua expressão filosófica, poética e religiosa"IN Filosofia da Saudade,p.50)

*- é importante salientar que este capítulo limita-se a estudar as posições de Pascoaes apenas enquanto teorizador do Movimento Saudosista.

** "...os seres imperfeitos representam transições para os mais perfeitos (...) A lei suprema da Vida é portanto, a lei do sacrifício das formas inferiores às superiores." (A arte de ser português.p.39) ... e "o supremo ser espiritual é Deus." (A arte de ser português, p.147)

Assim, coerentemente a sua teoria, no que concerne ao nosso desejo de eternidade para os seres que amamos, por exemplo, (aspecto central trabalhado em Pedro, o cru e em Dinis e Isabel), Pascoaes só nos apresenta a possibilidade de eternidade em espírito*; a Saudade seria a força mística que substitui a criatura, eternizando-se em espírito:

"Eis a Saudade a substituir-se à criatura eternizando-se em imagem de espírito." (Filosofia da Saudade, p.38).

Esta promessa de eternidade, tal como Pascoaes a concebe (eternização em espírito), é apresentada a D. Dinis (personagem da peça Dinis e Isabel) no momento em que ele está inconformado pela morte de Isabel, ao que ele responde:

"E quem me dá os seus seios? Os seus seios...E a sua voz, a sua voz tão meiga?...(...) Eu tinha, por amor, sede de eterno, sede de eternidade p'ro seu corpo." (p.289)

Com isso ele demonstra claramente que a proposta de eternidade concebida pela teoria da Saudade de Pascoaes não responde de forma alguma aos anseios das personagens patricianas, cuja sensibilidade é indissoluvelmente sensual e espiritual, reclamando a eternidade em corpo e alma.*

Será, pois, Patrício quem alcançará superar esta dicotomia (matéria - espírito) através da visão monista construída em Pedro, o cru

Em Pedro, o cru a eternização de Inês em imagem de espírito para Pedro já havia se realizado antes mesmo de se iniciar o ritual sagrado, empreendido pelo rei saudade, de vingança, desenterro, sagração e bodas com a Morte. Este ritual tem por fi-

nalidade levá-lo a ter Inês novamente como a teve em vida. A Saudade, tal como é sugerido nestas falas de Pedro, aparece aqui como uma força mística redentora que resguarda a eternidade do Amor em sua unidade essencial, dissolvendo as fronteiras entre a vida e a morte, entre o sensual e o espiritual, essência mesma do homem.:

"...um dia Alguém desceu ao fojo: "Alguém que era da morte e era da vida... e mais de além da vida e além da morte. E eu vi a Saudade ao pé de mim. (...) Fez-se em mim carne e sangue. Fez-se Inês. Por isso sabes toda a minha vida. Por isso eu sei a morte como tu. Sou o homem que viveu a vida e a morte : sou o homem Saudade, o rei Saudade..."(p.167)

* Teresa R. Lopes ao estudar as peças teatrais de Patrício também aponta para este importante aspecto que o diferencia de Pascoaes: " Patrício incorpore tendances qui à son époque agitaient les esprits sans jamais tomber dans la tentation d'ajouter son avis à ceux des theoriciens du Saudosismo, Teixeira de Pascoaes e Guerra Junqueiro..."(...) "...Il a réussi pleinement ce que les autres n'ont fait que theoriser: il a crée des personnages mélanges de corps e d'âme, de terre et de ciel, a la fois paiens et mysthique (sic), convexes et creux" (La Litterature Française au Portugal depuis le XIX siècle jusqu'au début du XX siècle, p.85)

Várias passagens em Pedro, o cru apontam para o desejo e a crença na possibilidade de eternização da criatura em corpo e alma, através do Amor e da Saudade (supremo encontro do Amor com a Morte):

"Sou teu, tu és minha.

Quem ama não parte;

Nem Deus nem a Morte

Fuderam levar-te." (p.68)

"...os seu olhos de novo refluíram , abriram outra vez na terra escura..." (p.129)

" é a noite em que a Saudade se fez carne..."(p.137)

" a Saudade fez-se em mim carne e sangue, fez-se Inês..
." (p.137).

" é um milagre de Deus: é Deus quem o quer...Não é o primeiro morto que cá volta..." (p.129), (lembramos que Jesus ressuscitou Lázaro, que estava enterrado há dias.)

Esta crença que se constrói em Pedro, o cru atende a um dos desejos mais profundos do ser humano: a dor ao se perder um ser amado e a necessidade de se crer num resgate desta vida. Desta forma, a dor e a crença cantada em Pedro, o cru acaba por atingir a todos pela universalidade deste sentimento. Pedro, o rei saudade, incorpora e realiza toda a saudade do mundo:

"O meu reino é o reino da Saudade . A estas horas , Afonso, não é só com destino a Alcobaça: por todas as estradas do meu reino, vai abrindo os olhos pela névoa, como flores com raízes no silêncio , todo o povo encantado da Saudade."(grifo meu)

" Duves?! Eu oiço-o caminhar. Sigo-lhe os passos Há nos meus olhos céus para o cobrir. São tudo vozes florindo a nevoa". (p. 137) é o filho morto que retorna para a mãe, o noivo morto que retorna para sua amada...", dizendo : "Venho da tua alma, ressuscitei em ti, ó meu amor..."(p.137).

Desta forma, poderíamos pensar a Saudade nos dois autores, como sendo a consciência de uma queda e um desejo de perfeição intuída. A diferença está em que esta perfeição e eternidade das criaturas para Pascoaes está localizada fora da natureza delas: "...fora de nós há qualquer coisa melhor que nós mesmos com que desejamos nos unir..."(...); " ...os seres não realizam em si o seu destino..."(A Arte de ser português,p.39)

" ...o que existe não existe para si mesmo ,mas para uma outra instância que lhe é superior em qualidade(...) Eis por que os corpos materiais são transitórios e passageiros. O mineral, por exemplo, existe para o vegetal, o vegetal, para o animal que tornando-se humano existe para o espiritual que torna-se divino. "(palavras de Pascoaes citadas por Joaquim de Carvalho ,Fi-losofia da Saudade,p.710)

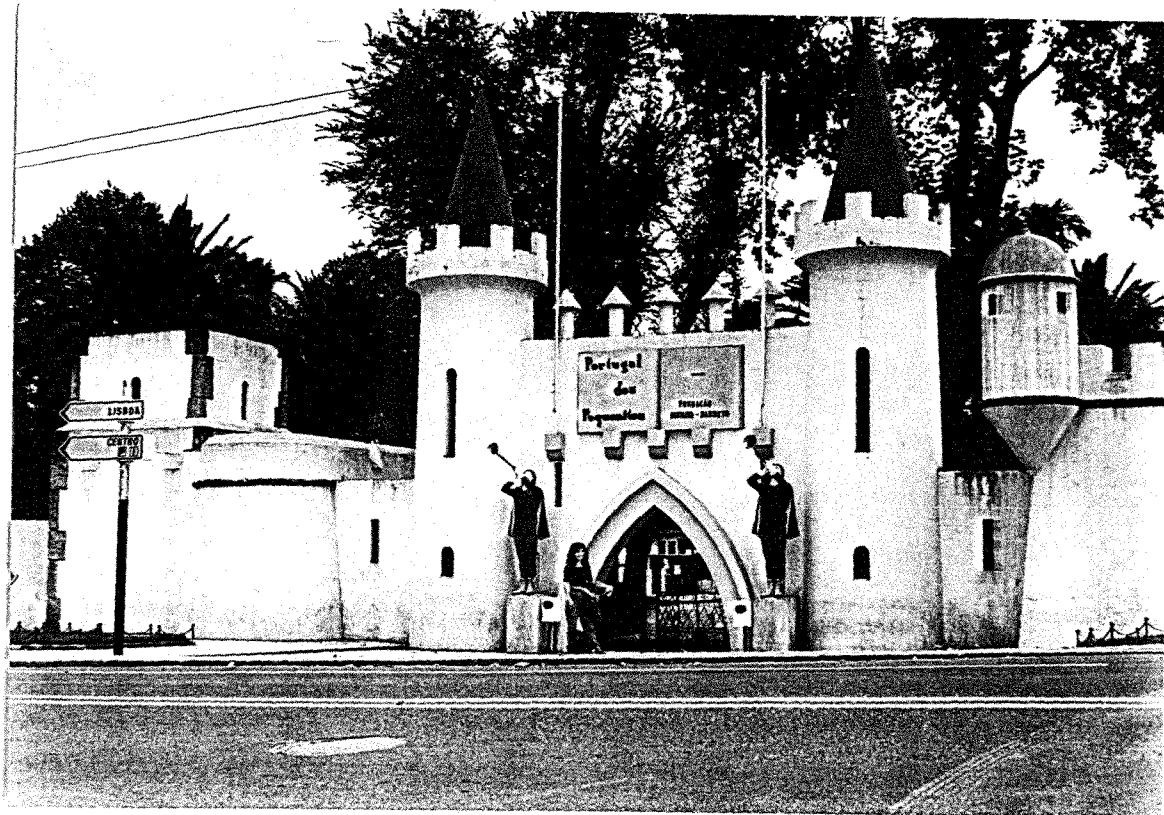
E para Patrício a plenitude e perfeição das criaturas está latente nelas próprias. A Saudade é a força capaz de redimir este estado decaído, despertando a divindade das criaturas que lhes restitui a sua plenitude e eternidade dentro de sua pró-

pria natureza (material e espiritual).

Assim, pensadas desta maneira, as palavras de Saraiva ganham um sentido novo e profundo para se entender Patrício:

é dito que a sua força poética é toda feita de aceitação panteísta da vida que só se vive uma vez em face da morte; e que isto "confere à Saudade , naqueles dramas, uma tensão trágica inapreensível à musa elegíaca de Pascoaes", pois Patrício nega "(...) qualquer finalidade para a vida que seja extrínseca à própria vida. " (História da Literatura Portuguesa,p.1088/1089)

É, portanto, uma concepção original.



"PORTUGAL DOS PEQUENITOS" , em Coimbra.



ESTÁTUA DA RAINHA SANTA ISABEL, EM "PORTUGAL DOS PEQUENITOS"

CONCLUSÃO

"Já não se vive mais de mãos erguidas,
rezando com palavras infelizes..."

Voltamo-nos pr'a terra: as mãos doridas
são as irmãs sangrentas das raízes..."

("Viver" IN Oceano, p.77)

Esta síntese filosófica, sem precedentes na Literatura Portuguesa, realizada por Antonio Patrício em Pedro, o cru, parece ter sido preconizada, teoricamente, por Fernando Pessoa em seu texto A nova poesia portuguesa em seu aspecto psicológico, publicado pela primeira vez na revista Águia em 1913.

As novas tendências poéticas de então pareciam estar ensaiando uma obra que concretizasse esta nova fórmula, que inconscientemente, buscava-se: a diluição de fronteiras entre os opostos (espírito, matéria; sensual, espiritual; real, irreal; vida, morte...).

A meu ver, Patrício consegue concretizar perfeitamente estas aspirações de sua época, reveladas nas poesias e trazidas a nível de consciência pela análise feita por Pessoa no referido texto.

Neste momento, daremos destaque aos pontos mais importantes do estudo que Pessoa fez desta nova tendência poética para tentar demonstrar que, apesar de em nenhum momento Pessoa ter se referido a Patrício, as características por ele apontadas como indicadores de um novo e original momento da poesia, adequam-se perfeitamente a sua obra; e quando Pessoa prediz, referindo-se a si próprio afinal, o aparecimento de um poeta original que concretizaria plenamente este ideal estético e metafísico apenas esboçado nas poesias de então, não há como não associar também Pedro, o cru a esta predição.

O objetivo último deste ensaio de Pessoa é vaticinar um iminente período de glória e esplendor para a Raça portuguesa, que já começara a se manifestar na poesia e que não tardaria, segundo ele, a se estender para outros domínios, já que, em analogia ao estudo que ele faz da história da cultura européia, um grandioso momento literário precede sempre uma evolução das formas da vida social do país.

Deixaremos de lado a discussão da validade de suas profecias, a interpretação dada por ele do correlato sociológico da estética e da filosofia da literatura*, e mesmo a sustentação filosófica do ideal metafísico que esta poesia alcançaria formular. O que nos interessa para o âmbito deste trabalho é o estudo que Pessoa fez da poesia de seu período, no qual irá inserir-se Antonio Patrício; é a análise por ele feita, buscando extrair-lhe a estética e a metafísica, e o diálogo que a obra patriciana estabelece com este universo em meio ao qual ela veio à luz.

*"Resta saber o que dá transcendentalismo panteísta posto em tendência social", diz Pessoa, referindo -se à resultante social que o psiquismo da raça, já manifesto na literatura, engendraria. (p.397)

A "atual" corrente literária, diz Pessoa, teve como precursor Antero de Quental e iniciou-se por volta da última década do século XX, com o Só (1892) de Antonio Nobre, a parte "quinhentista" da obra de Eugênio de Castro, e Os Simples (1892) de Guerra Junqueiro. Esta primeira fase seguiu até "Dração à Luz" (1904) de Junqueiro e "Vida Etérea" (1906) de Teixeira de Pascoas, obras que marcam já o início da segunda fase, momento em que a corrente atinge o grau máximo de expressão, conforme se deduz da analogia com os grandes períodos literários europeus. Pessoa aponta a nova fase da obra de Antonio Correia de Oliveira e o aparecimento de novos poetas, "escrevendo já no novo estilo" como representantes deste segundo momento - contemporâneo ao seu ensaio - e que "ora avança para o seu auge literário"(p.371), prediz.

É, portanto, sobre este "corpus" que vai incidir o estudo de Pessoa.

A estética da nova poesia portuguesa

A primeira constatação analítica feita sobre a nova poesia portuguesa aponta para o carácter vago, sutil e complexo de sua estética. É vaga por ter por objeto justamente o que é vago, indefinido; é sutil pela tendência em traduzir uma sensação simples "por uma expressão que a torna vivida, minuciosa, detalhada(...) em elementos interiores, em sensações, sem contudo lhe acrescentar elemento que não se encontre na direta sensação inicial."; e é complexa pela técnica de traduzir uma impressão ou sensação simples "por uma expressão que a complica, acrescentando-lhe um elemento explicativo, que extraído dela lhe dá um novo sentido." E cita:

"Charcos onde um torpor , vítreo torpor, se esquece,
Nuvens roçando a areia, os longes baços...
Paisagem como alguém que, ermo de amor se desse,
Corpo que estagna frio a beijos e abraços,"

("Coimbra, ao ritmo da saudade")

Estes versos de Mário Beirão , segundo Pessoa , ilustram bem a característica que ele chama de "sutil" : há aqui, "o desdobrar, como em leque, de uma sensação crepuscular, que cada termo maravilhosamente intensifica, mas não alarga."(p.383)

Sutil é também o estilo patriciano. Em Pedro, o cru, ao tentar expressar a sensação de luz que emanava dos olhos de Inês, Patricio constrói esta imagem :

"Os seus olhos olhavam-me na sombra- como as janelas do meu Paço olham a noite..."(p.169)

Como exemplo de ideação complexa, Pessoa cita os versos de Mário Beirão e de Teixeira de Pascoais, respectivamente:

"A boca, em morte e mármore escupida,
Sonha com as palavras que não diz," ("O Sonho")

"A folha que tombava
Era alma que subia," ("Choupos na luz do luar")

E explica: A ideação complexa traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica, acrescentando-lhe elementos espiritualizantes que, extraídos dela, lhe dão um novo sentido; enquanto que a expressão sutil apenas "intensifica", torna mais interiormente "nítido", a expressão complexa "dilatata", torna "maior". A ideação sutil, acrescenta Pessoa, "envolve uma direta intelectualização de uma idéia ou uma direta emocionalização de uma emoção: daí o ficarem mais nítidas, a idéia por mais idéia, a emoção por mais emoção. A ideação complexa supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção ou uma emocionalização de uma idéia: é desta heterogeneidade que a complexidade lhe vem." (p.382)

Vejamos um exemplo dessa complexidade em Patrício, nas palavras proferidas por Pedro, ao retirar Inês da cova:

"A terra...a terra, a terra que te veste... a terra que fez noite nos teus olhos...A terra, a terra que fechou na tua boca - o segredo do Amor além da Morte...É terra santa...É terra pura." (p.117-118)

"-O encontrar em tudo um além- é justamente a mais notável e original feição da complexidade da nova poesia portuguesa." (p.384),conclui Pessoa. Vejamos como a construção da natureza na obra patriciana realiza este princípio:

"Estás outra vez no reino pequenino. Ele foi-te fiel como o teu Pedro. Cada árvore sabe a tua graça, a tarde cai lembrando o teu sorriso. A terra que tu pisaste alimentou-me: era pão para mim, mais do que pão . Ah! Mas Coimbra foi como uma mãe. Como se o húmus recebesse a tua carne, floriu todo em Saudades - campos e montes."(p.168), diz Pedro a Inês no momento em que a desenterra.

Dando prosseguimento a sua análise , Pessoa diz que a tentativa de apreensão do que é vago, o desdobramento e análise das idéias e sensações operadas pela sutileza e pela complexidade desta poesia, conferem-lhe um carácter extremamente subjetivo. Porém, acrescenta, apesar de ter todos os atributos de uma poesia de alma, a nova poesia portuguesa é, igualmente, uma poesia da natureza; podemos dizer que é também, neste sentido, uma poesia objetiva,apresentando vários de seus atributos: a "nitidez", a "plasticidade", e a "imaginação", elementos que equilibram-lhe a profunda espiritualidade.

A nitidez revela-se através do estilo "epigramático" (frase concisa, sintética). A expressão "choupos d'alma" de Jaime Cortesão ilustra muito bem, diz Pessoa, este equilíbrio da nova poesia portuguesa: ao mesmo tempo em que ela é "complexa, no que de poesia subjetiva, é epigramática no que de poesia objetiva." (p.384)

Como exemplo de momentos epigramáticos do estilo de Patrício podemos citar as frases lapidares emitidas por Pedro:

"Sou um gafo do amor, lepra divina." (p.140)

"A minha Saudade é uma iena." (p.112)

A plasticidade é definida como "a fixação expressiva do visto ou ouvido como exterior, não como sensação, mas como visão ou audição (...). A perfeição desta poesia plástica consiste em dar a impressão exata e nítida do exterior como exterior, o que não impede de, ao mesmo tempo, o dar como interior, como emocionado". Nestes versos de Mário Beirão unem-se, segundo Pessoa, uma "objetividade (plasticidade) perfeita" e "uma perfeita subjetividade (sutileza)" (p.385):

Charcos onde um torpor, vítreo torpor se esquece,
Nuvens roçando a areia, os longes baços...
Paisagem como alguém que, ermo de amor se desse,
Corpo que estagna frio a beijos e a abraços."

("Coimbra, ao ritmo da saudade")

Perfeitamente plástico é o modo como Patrício elabora a descrição do traslado de Inês, no momento em que ele é rememorado por Pedro:

"Foi tudo lindo, Afonso. Tenho tudo, tudo nos meus olhos. Os círios não podendo abrir em alas, espalharam-se no pinhal como sem tino...Havia dois pinhais e dois saimentos...Quando os círios tremiam, o pinhal refletido tremulava; tremulava das agulhas à raiz, como oirado de lua...Era, em cada charco, uma paisagem subterrânea de saudade, um correr de arrepios, de reflexos...Inês, nas suas andas, ia assim baloiçada entre dois mundos. ..Os peões, os cavalos chapinavam, com um som mole, amortecido em névoa ...Ouviu-se o coro de frades nesse instante. Cuidei ao princípio que era o mar. Depois ouvi-o perto, ainda mais perto; distingui as vozes, as palavras...De profundis clamavi ad te, Domine...As ramas, na água, eram de plumas; e dos círios - centenas de círios - caíam estrelas de sangue na água morta...Cada coisa olhava a sua imagem: já não havia terra: - Só espelhos... Mesmo o ar era um espelho de âmbar, em que o luar se mirava, se sumia.. .E cheirava a resina, a morte, a névoa..." (p.163)

Como última característica da poesia objetiva temos a imaginação, tomada no sentido de "pensar e sentir por imagens"(385), algo que confere à poesia uma sensação de "rapidez e deslumbramento". De acordo com Pessoa, "Oração à Luz" de Junqueiro, "obra máxima da atual poesia", tem "vislumbres" deste último atributo, mas ainda estaria, segundo ele, por vir o auge desta poesia, o poeta que realizará o "máximo equilíbrio" entre a subjetividade e a objetividade.

Já tivemos oportunidade de demonstrar anteriormente a predileção de Patrício pelas imagens da natureza que são convocadas a todo instante para o universo da peça, operando inclusive, em alguns momentos, a diluição de fronteiras entre o homem e a natureza. É o caso desta fala em que a natureza se amalgama a Inês:

"A Rainha dorme. As estrelas estão todas nos seus olhos...Não há nenhuma no céu.(141); O sorriso do mar(...) está lá dentro...está encantado."(p.148)

E nesta passagem em que Pedro descreve o enterro do corpo de Inês, ela aparece numa imagem que, inversamente, a amalgama à natureza:

"Como se o húmus recebesse a sua carne, floriu todo em saudades - campo e montes...Terra de comunhão, carne de Inês. (p.168).

Como resultado desta interpenetração da poesia de alma (subjetiva) e poesia da natureza (objetiva) temos, conclui Pessoa, "essa estranha e nítida originalidade da nossa atual poesia: a espiritualização da Natureza e a materialização do Espírito."(pag.386, grifo meu)

A metafísica da nova poesia portuguesa

A análise para se depreender a metafísica deveria incidir diretamente sobre a obra dos novos poetas. Porém, diz Pessoa, devido à íntima complexidade e novidade da atual poesia, esta análise direta torna-se inviável pelo seu caráter ainda impreciso e indefinido.

Para dar conta de tal problema, Pessoa, seguindo a linha evolutiva da metafísica na poesia européia, destaca os seus momentos culminantes, "fixando a direção metafísica desta evolução e os característicos metafísicos do último grande período", e depois, comparando a nova poesia portuguesa a esta última, deduz se ela representa uma decadência, uma reação ou um novo estado evolutivo.

Para proceder a esta análise, Pessoa segue os seguintes passos: 1) estabelece os períodos capitais, evolutivamente marcantes da literatura européia. 2) enumera os sistemas metafísicos definitivamente fundamentais criados pela humanidade. 3) Identifica, então quais os sistemas apresentados por aqueles "períodos capitais da evolução da literatura européia." 4) conclui de que sistema para que sistema evolui a metafísica da poesia européia e, portanto a "alma da civilização." 5) deduz, após ter determinado a linha da evolução e ter fixado qual o último grande período literário e sua metafísica, qual deva ser a metafísica do próximo passo evolutivo. 6) compara a metafísica da atual poesia, "tornada nítida e classificada por um confronto definidor com os sistemas metafísicos preliminarmente descobertos, com a metafísica deduzível, como devendo ser a desse novo grande período da

literatura da Europa"(p.388). Caso se verificasse a identidade entre elas, concluir-se-ia que seria de Portugal que irradiaria este avanço espiritual, esta nova Renascença para o mundo.

Pessoa aponta Homero e Shakespeare como as duas maiores culminâncias da literatura até então e os períodos a que pertencem como "os dois maiores e mais criativos da vida da humanidade".

A inferioridade, por exemplo, de Virgílio em relação a Homero mostra-nos, explica Pessoa, que da Grécia para Roma a humanidade não avançou, nenhum novo elemento espiritual veio à luz, donde se conclui que Roma constitui "um prolongamento inferior e decadente da civilização grega."

Somente com Shakespeare e a Renascença é que a humanidade marca uma nova etapa de evolução real do espírito humano; e como desde a Renascença não houve nenhum poeta igual ou superior a Shakespeare, conclui-se, diz Pessoa, que se a humanidade já entrou em um avanço espiritual sobre a Renascença, ela ainda não chegou à culminância deste período.

Pessoa distingue na literatura européia apenas dois momentos que segundo ele podem ser considerados realmente grandes: a Renascença e o Romantismo. Sendo a Renascença superior ao Romantismo, conclui-se que este último é em relação ao primeiro ou uma decadência, ou uma reação ou uma nova Renascença que ainda não atingiu seu ponto culminante. Sendo o espiritualismo a metafísica da Renascença, raciocina Pessoa, o Romantismo não pode ser considerado como uma decadência deste Movimento, pois ele apresenta algo de novo: a tendência panteísta. " Se tem um elemento a

mais, não pode ser uma decadência", diz Pessoa. Também não pode ser uma reação, pois se o fosse, sua metafísica seria necessariamente o oposto do espiritualismo renascentista, o que não é o caso. Conclui-se, então, que o Romantismo é o movimento precursor desta Renascença Nova.

Concluída esta etapa, Pessoa passa para a definição dos principais sistemas metafísicos criados pela humanidade.

Toda ideação metafísica, diz ele, tem por finalidade a busca da Realidade Absoluta e consiste na "tentativa de reduzir a um monismo o dualismo essencial" (matéria-espírito) do ser humano. Da concepção do espírito ou da matéria como sendo a realidade essencial surge a primeira grande divisão: os sistemas espiritualistas e os sistemas materialistas. Dentro destes foram surgindo subdivisões:

Ao se negar toda realidade objetiva a um dos elementos da Experiência tem-se o Espiritualismo Absoluto (se se considera apenas o espírito como "realidade real") ou o Materialismo Absoluto (se se considera apenas a matéria como a "realidade real"). Estes dois tipos de sistemas com pretensões inteiramente monistas, apenas alcançam ser minimamente dualistas, já que, como explica Pessoa, mesmo que se negue a realidade a um dos elementos da experiência não se lhe pode negar a existência como aparência; cai-se, então, num dualismo realidade-aparência.

O Panteísmo, a admissão da "realidade igual" de matéria e espírito, considera estes dois elementos como manifestações reais de Deus, "exista ele (Panteísmo Espiritualista) ou não (Panteísmo Materialista) como Deus além de suas manifesta-

ções.". Estes são, segundo Pessoa, sistemas absurdos, posto que a existência de "duas realidades iguais é impensável.", pois "a idéia de realidade absoluta envolve a idéia de unidade" (p.91).

O Trancendentalismo por sua vez nega a realidade a ambos os elementos da Experiência, "considerando-os apenas como a manifestação não real, mas ilusória de uma transcendente e só realidade", sendo que esta realidade transcendente é concebida necessariamente ou à imagem da matéria (Trancendentalismo Materialista) ou à imagem do espírito (Trancendentalismo Espiritualista).

Porém, deduz Pessoa, "um outro sistema pode surgir, limite e cúpula da metafísica" o Transcendentalismo Panteísta, que envolve e supera todos estes sistemas, operando a dissolução dos contrários: "matéria e espírito são para ele reais e irreais ao mesmo tempo, Deus e não Deus essencialmente. (...) Dizer que o material é material e o espírito espiritual não é falso; mas é mais verdade dizer que a matéria é espiritual e o espírito material", explica Pessoa. (grifo meu)

Voltando aos períodos capitais da literatura européia, Pessoa conclui, então, que a linha evolutiva de sua metafísica vai "do mais simples ao mais complexo", isto é, parte do Espiritualismo (Renascença), avança até o Panteísmo (Romantismo), e daí, inevitavelmente para a complexidade do Trancendentalismo ("estamos em Portugal, em plena descrição da poesia de Antero", localiza Pessoa), até chegar ao limite máximo: o Transcendentalismo Panteísta. Segundo ele, esta nova síntese filosófica estaria sendo engendrada pela Nova Poesia Portuguesa.

Na análise que fez dos "novos poetas", Pessoa demonstrou "essa estranha e nítida originalidade da atual poesia - a espiritualização da Natureza e a materialização do Espírito", resultante da interpenetração entre poesia de alma (subjetiva) e poesia da natureza (objetiva).

Como vimos anteriormente* é Patrício e não Pascoais quem realiza em profundidade esta nova síntese filosófica, alcançando criar uma obra finalmente liberta desta cisão dualista, mostrando a indissociabilidade entre a matéria e o espírito, entre o real e o irreal, entre o passado e o futuro, entre a imanência e a transcendência, entre a vida e a morte... Pedro, o cru, especialmente, a meu ver, realiza esta originalidade aludida por Pessoa- a "espiritualização da natureza e a materialização do espírito". O que é Pedro, o cru senão a concretização do sonho do dia em que "a Saudade se fez carne"(p.132) e "tudo se fez espírito" (p.138); dia em que "Amor e Morte se beijam como dois irmãos"(p.137); "A Noite em que passado está presente, mas presente adivinho, abrindo os olhos sobre um fundo eterno?" (p.137)

Como já havíamos pressentido, logo no início das leituras da obra de Patrício, ele se apodera de toda a riqueza e miséria que o gênio de Antero nos legou e toma para si a tarefa de constituir mais um elo na evolução do espírito humano, perfazendo o caminho entre o Trancendentalismo materialista a que chegou Antero e o Panteísmo Trancendentalista, como Pessoa chamou, realizado em Pedro, o cru.

* Vide capítulo anterior ("Patrício e o Movimento Saudosista").

Em decorrência de sua inovação metafísica, acrescenta Pessoa, a "atual" corrente poética revela uma nova religiosidade. O estilo desta poesia registra inúmeras expressões retiradas de cultos religiosos anteriores, porém, usados em um sentido novo: "ungir, "sagrar", etc.

Veja-se neste sentido que a referência religiosa, particularmente a cristã, é uma constante na obra de Patrício. Já em sua primeira obra, em "A Águia", conto de abertura do livro Serão Inquieto, o autor, mascarando-se na voz de uma águia velha visionária, conta-nos um grande segredo: Cristo, no último instante de sua vida, teria se retratado ao prever que renegariam a vida em nome dEle, amordaçariam o desejo e arrependido, teria chamado por Pã, o Deus Antigo. Desta fábula, depreende-se a dissolução dos limites entre dois sistemas religiosos, o que resulta numa via de superação das oposições.

Assim, o mesmo processo pode ser observado no poema "Como Cristo", publicado na revista Águia, onde também temos a referência cristã, mas utilizada em um sentido pagão:

COMO CHRISTO

"Tomai e comei: isto é o meu corpo.

Tomai e bebei: isto é o meu sangue"

A lua abriu as veias...Preamar!

E tu mesmo estás branca como a altura...

A tua carne agora está a sonhar

Contra o meu peito, cheia de doçura.

És doce como a noite, e ao vê-la cuido
 Que é o céu uma grande nebulosa
 Onde o sêmen lunar escorre fluido
 Pela carne da noite dolorosa...

"Sou toda tua , amor... Já não existo...
 Seja sempre o meu corpo o teu pomar;
 Bebe o meu sangue e bebe o meu olhar..."

Eu ouço a tua voz e lembro o Cristo,
 As palavras que disse em certa Ceia
 A uns homens que o seguiram na Judeia..

"A Águia(n 10 -1 série; Ano 1-1911

Esta mesma fusão de contrários e dissolução de tensões
 revela-se mais claramente no poema que segue, cuja referência re-
 ligiosa é não apenas nítida, mas decisiva para justificar a ten-
 dência patriciana de um transcendentalismo panteísta ("Viver é
 ir morrendo a beijar a luz"):

"Unge-me de perfumes"

"Unge-me de perfumes, minha amada
 Como certa Maria de Magdala
 Ungiu os pés daquele cuja estrada
 Só começou além da vala

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

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

(Poema esperso IN Antonio Patrício,

livro organizado por Fernando Araújo

Lima)

No entanto, embora esta tendência apareça por toda obra patriciana, é em Pedro, o cru que ela aparece na sua forma mais acabada. Inês é adorada através de uma série de analogias que remetem ao Cristo:

"Vivi um ano assim , do teu martírio. O teu sangue, amor, era o meu vinho. A tua morte, Inês, foi o meu pão." (grifo meu, p.167)

"Três dias viverei com meu amor" (Lembremo-nos que três dias é um tempo alusivo à ressurreição de Cristo), (...)

"É uma ressurreição: é quase, Afonso. Não por mim: por o Amor, como a de cristo" (grifos meus, p.80)

As estruturas de prece, cristalizadas como formas cristãs de louvor e adoração ao Deus Transcendente, fazem-se muito presentes em sua obra, porém dirigidas às criaturas:

"Bendito seja sempre o teu martírio! Bendito o lobo em mim... bendita a hiena...Bendita tu, Inês, sempre bendita!" (Pe-

dro, o cru, p.168)

Como Pessoa previra, não só uma nova síntese filosófica liberta da dicotomia dualista seria engendrada, mas também, em decorrência dela, uma nova religiosidade despontaria. Assim, é importante perceber que este ideal estético, filosófico e religioso que se depreende das criações patricianas era algo que já se encontrava latente na poesia portuguesa de seu período. E creio que podemos dizer que Patricio realiza em profundidade o sonho de sua época.



ELIANA PEDROSO VITELLI



Estátuas de Miguel
de Mañara (pretexto
real de D. Juan), em
Sevilha.



BIBLIOGRAFIA

* OBRAS DO AUTOR:

-Patrício, Antonio. Teatro Completo. Lisboa, Editora Assírio & Alvim, 1982.

. Poesia Completa. Lisboa, Editora Assírio & Alvim, 1980.

Serão Inquieto. Lisboa, Ed. Bertrand, s.d..

* OBRAS SOBRE O AUTOR:

teses:

-Gallo, Nilva Mariani. Bruxas e Deuses em "Serão Inquieto". Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 1981.

-Gamboa, Maria Manuela Martins. Antonio Patrício: ele e os outros. Dissertação final de mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 1987.

Obs: Esta dissertação é constituída de 10 volumes, 1602 páginas, onde estão contidos documentos importantíssimos sobre a vida e

obra do autor, suas correspondências, espólio e a relação de sua biblioteca por ordem cronológica. Esta é a única obra desta lista que, infelizmente, não consegui obter; fica pois, referida a quem interessar a indicação bibliográfica.

-Marques, Maria Emília do Carmo Ricardo. O Teatro Poético de Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes e Antonio Patrício (o teatro de 1890 a 1930), dissertação de licenciatura em Filologia Românica, apresentada em 1956 na Universidade de Lisboa.

-Villá, Waldman Berta. Antonio Patrício - ficção e cosmovisão. Dissertação apresentada no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Portuguesa), São Paulo, 1970.

artigos insertos em revistas:

-Corrêa, Manuel Tanger. "Antonio Patrício- poeta trágico" IN Ocidente, vol. LVIII e LIX.

-Guimarães, Cláudio Correa D'Oliveira. "Antonio Patrício" (p.38 a 42) IN O médico. Tipografia Rangel, Porto, julho de 1957.

-Régio, José. "Sobre o teatro de Antonio Patrício" IN Estrada Lar- ga, vol. II. Porto, s/d, (p.417 - 419).

-Rocha, Hugo. "Antonio Patrício, esse desconhecido" (p.73 a 75)

IN Tripeiro, ano XIII, julho de 1957

-Sena, Jorge de. " Antonio Patrício e Camilo Pessanha" IN Estrada

Larga, p.136 a 141.

-Velloso, Queiroz. "Antonio Patrício" (p. 109 a 115) In Tripeiros

da Gema. Livraria Editora, Porto, 1942.

artigos insertos em livros:

-Barros, João de. "Tragédia e glória de Antonio Patrício" (poeta

da energia) IN Pátria Esquecida, Livraria Bertrand, Lisboa,

(p.85 a 106)

-Lopes, Maria Teresa Rita.

- "Antonio Patrício" (Le drame symboliste au Portugal) IN

Fernando Pessoa et le Drame Syboliste, Gulbenkian, Paris,

1977. (p.71 a 85)

- "Antonio Patrício" IN La diffusion de la Literature Française
au Portugal depuis le XIX siècle jusqu'au débout du XX sié-

cle. Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portu-
gais, Paris, 1984(p.80 a 91).

artigos insertos em cadernos de cena:

-Patrício, Antonio. Caderno de Cena n 2 : O Fim -CENA- Companhia de Teatro de Braga- (estreado na antiga Casa do Penhorista em maio de 1986). Editora Correio do Minho.

-Patrício, Antonio. Caderno de Cena: Pedro, o cru. Teatro Nacional de D. Maria II. Vários textos críticos sobre o teatro do autor estão aqui coligidos por ocasião da representação desta peça:

-Avilez, Carlos. "Do ponto de vista do encenador"

-Botelho, Afonso. "O primeiro mito da Saudade"

-Corrêa, Manuel Tânger. " O Teatro de Antonio Patrício"

-Cruz, Duarte Ivo. "Antonio Patrício, um simbolismo paradigmático"

-Lopes, Maria Teresa Rita. "Antonio Patrício"

-Teixeira, Antonio Braz. "O mito de Inês de Castro no teatro português"

-Régio, José. "Sobre o teatro de Antonio Patrício"

BIBLIOGRAFIA REFERENTE AO MOVIMENTO SIMBOLISTA:

- obras críticas:

- Balakian, Anna. O Simbolismo. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1985.

- Cruz, Duarte Ivo. "Antonio Patrício, um Simbolismo Paradigmático" In Introdução à História do Teatro Português. Guimarães Editora, 1983. Lisboa. pp.145-148.

- Gomes, Alvaro Cardoso. A Estética Simbolista. São Paulo, Cultrix, 1985.

- Guimarães, Fernando. Poética do Simbolismo em Portugal. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.

- Lalou, René. Le Théâtre en France depuis 1900. Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

- Lopes, Maria Teresa Rita. Fernando Pessoa et le Drame Syboliste, Gulbenkian, Paris, 1977. (p.71 a 85)

- Michaud, Guy. Message Poétique du Symbolisme. Paris, Nizet, 1947.

- Pereira, José Carlos Seabra. Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa. Coimbra, 1975.

-Peyre, Henri. A Literatura Simbolista. São Paulo, Cultrix, 1983.

-Picchio, Luciana Stegagno. "O drama lírico de Antonio Patrício"
IN História do Teatro Português. Portugália Editora. Lisboa.

-Rebelo, Luis Francisco. -" O drama simbolista" IN: História do Teatro Português. Publicação Europa América, Coleção Saber.

-I- "O Simbolismo no Teatro", II- " Entre o Símbolo e a Alegoria , III- "A Tragédia da Saudade" IN: O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939), Livraria Bertrand, 1979. Portugal.

-Schmidt, A. M. "Le Théâtre Symboliste" IN La Literature Symboliste. Paris, Presses Universitaires de France, 1947.

-Wilson, Edmund. O Castelo de Axel. Tradução José Paulo Paes.
São Paulo , Cultrix.

- Obras dramáticas simbolistas

⋮

-Adam, Villiers de L'Isle. Axel. Paris, J. M. Dent et Fils.

-Claudel, Paul. "Tête D'Or" , "La Ville" IN Théâtre. Paris, Gallimard, 1947.

- D'Annunzio, Gabrielle. "La Gioconda, "La Ville Morte", "La Gloire" IN Les Victoires Mutilées - trois tragédies- Traduites de L'Italien par G. Hérelle. Paris, Calmann- Lévy éditeurs.
- Ibsen, Henrik. "El Pato Salvaje" IN Ibsen - Obras Inmortales. Madrid, Edalf, S.A., 1981.
- Jarry, Alfred. "Ubu Roi" IN Ouyres Complètes. Paris, Gallimard, 1972.
- Maeterlinck, Maurice.
- "La Princesse Maleine", "L'Intruse" et "Les Aveugles" IN Théâtre. Paris, Eugène Fasquelle, éditeur, 1918.
 - "Aglavaine et Sélysette", "Ariane et Barbe-Blue" et "Souer Béatrice" In Théâtre. Paris, Eugène Fasquelle, éditeur, 1922.
 - "Pelléas et Melisande, "Alladine et Palomides", "Intérieur" et "La mort de Tintagiles" IN Théâtre. Paris, FerLamm éditeur, 1922.
 - Marie- Magdeleine. Paris, Eugène Fasquelle, éditeur, 1922.
 - l'Oiseau Blue. Paris, Charpentier et Fasquelle, 1925.
- Pessoa, Fernando. "O Marinheiro" In Fernando Pessoa- Obra Poética. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguillar, 1986.

- Yeats, William Butler. "A Condessa Cathleen" e "O País do Desejo do Coração" IN Teatro. Tradução de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro, Ed. Della, 1963.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O MOVIMENTO SAUDOSISTA

- Botelho, Afonso, " O primeiro mito da Saudade " IN Pedro, o cru
(CADERNO DE CENA)
- Botelho, Afonso; Teixeira, Antonio Braz. (organizadores). Filosofia da Saudade. Coleção Pensamento Português. Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Guimarães, Fernando. A Poética do Saudosismo. Editorial Presença, Lisboa, 1988.
- Lopes, Maria Teresa Rita. "Antonio Patrício" IN La diffusion dela
Literature Française au Portugal depuis le XIX siècle jusqu'au début du XX siècle. Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1984(p.80 a 91).
- Pascoaes, Teixeira de.
- A arte de ser português. Edições Roger Debaux, Lisboa, 1987.

-Os poetas lusíadas. Assírio & Alvim, Lisboa, 1988.

-A Saudade e o Saudosismo. Assírio & Alvim, Lisboa, 1988.

-Vasconcellos, Carolina Michaelis. A Saudade Portuguesa. Lisboa;
Rio de Janeiro, Editores Renascença Portuguesa- Porto/ Gears
Nova; Anuário do Brasil, 2. edição, 1922.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

-Amora, Antonio Soares. Presença da Literatura Portuguesa vol. IV
Edição da Difusão Européia do Livro.

-Carpeaux, Otto Maria. História da Literatura Ocidental. Rio de
Janeiro, 1987. (vol. 7)

-Camões, Luís Vaz de. Os Lusíadas. Rio de Janeiro, Techoprint,
s/d.

-Carpinteiro, Maria da Graça. A prosa poética do Simbolismo: Do
fim do século XIX à geração de Orpheu - Atas do III Colóquio
Internacional de Estudos Luso Brasileiros, Lisboa, 1959. (V.1
p.511-520.)

-Eliade, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões.
Trad. de R. Fernandes. Lisboa, Livros do Brasil.

- Ferreira, Antonio. Castro. Porto, Ed. Domingos Barreira, 6a. ed.
s/d .
- Figueiredo, Antero de. D. Pedro e D. Inês, "o grande desvairo".
Lisboa, Livraria Aillaud S. Bertrand. 5a. ed. 1919.
- Figueiredo, Fidelino. História Literária de Portugal sec XII-XX.
Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura.
- Garcez, Maria Helena Nery. Caeiro, "Descobridor da Natureza"?
(tese de livre docência), USP, S.P., 1981.
- Gilson, Etienne. El Espirito de la Filosofia Medieval. Rialp.
Editora Madrid.
- Granero, Jesús M. Muerte y amor- Don Miguel Manóara. Imprenta
Faresco, S.A. Madrid, 1981.
- Helder, Herberto. "Teorema" IN Os passos em volta. Lisboa, Assírio
e Alvi, . 5 ed. , 1984.
- Lalande , André. Vocabulaire technique et critique de la phi-
losophie. 12 ed. Université de France
- Lopes, Fernão. Crônica de D. Pedro (Organização, prefácio e notas
de Antonio Borges Coelho). Livros Horizonte, 1977.

- Lopes, Maria Teresa Rita. La diffusion de la Literature Française au Portugal depuis le XIX siècle jusqu'au début du XX siècle. Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1984(p.80 a 91).

- Loureço, Eduardo. Poesia e Metafísica. Lisboa, Editora Sá da Costa.

- Luis, Augustina Bessa. Adivinhas de Pedro e Inês. Lisboa, Guimarães Editores, 1986. 2. edição.

- Maeterlinck, Maurice. Le grand secret. Paris, Eugène Fasquelle Editeur.

- Martins, Oliveira. Prefácio a Sonetos (de Antero de Quental). Lisboa, Ed. Sá da Costa.

- Moisés, Massaud. A Literatura portuguesa através dos textos. São Paulo, Cultrix.

- A Literatura Portuguesa, 5a edição.. São Paulo, Cultrix, 1967.

- Pareyson, Luigi. Os problemas da estética. Trad. Maria Helena N. Garcez. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1984.

- Pessoa, Fernando . (Escritos Filosóficos) IN Obra em prosa. Aguillar, R.J. , 1986.

Garaiva, Antonio José; Lopes, Oscar. História da Literatura Portuguesa. Porto Editora Limitada, 1978.

Garaiva, José Hermano. História concisa de Portugal. Lisboa, Publicações Europa- América, 6. edi., 1980.

Scheller, Max. Visão filosófica do mundo. Trad. por R. Winberg. São Paulo. Perspectiva, 1986.

Silva, Baysa. A Morte da Rainha (Uma leitura do mito de Inês). Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação dos cursos de Pós - Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 1987.

Simões, João Gaspar. Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa. Brasília Editora.

Simões, João Gaspar. Itinerário Histórico da Literatura Portuguesa. Editora Annália Ltda