

The background of the book cover features a repeating pattern of the University of Minho crest, which includes a shield with a cross and a book, topped by a crown and flanked by two lions.

Maria do Carmo Pinheiro e Silva

D. João e a Máscara
de António Patrício

Uma Tragédia da Expressão

UNIVERSIDADE DO MINHO

Centro de Estudos Humanísticos

Colecção Hespérides / Literatura

MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA

D. João e a Máscara,
de António Patrício.
Uma tragédia da expressão



Colecção HESPÉRIDES
LITERATURA 1

UNIVERSIDADE DO MINHO
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

1998

MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA

Colecção HESPÉRIDES

Linguística

F. MARIANO PINHEIRO, LOPES PEREIRA

A transposição da linguagem para o teatro

D. João e a Máscara

Literatura

de António Patrício.

1. Maria do Carmo Pinheiro e Silva

Uma tragédia da expressão

2. Maria do Carmo Pinheiro e Silva

A. MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA

De teatro e linguagem de teatro - Estudos de teatro

Título ***D. João e a Máscara, de António Patrício.***
Uma tragédia da expressão

Texto MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA

Edição UNIVERSIDADE DO MINHO / CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

Colecção HESPÉRIDES / LITERATURA 1

Depósito legal 122259/98

ISBN 972-96478-2-8

Data de saída 20.04.98

Tiragem 500 exemplares

Execução gráfica Barbosa & Xavier, Lda., Artes Gráficas
Rua Gabriel Pereira de Castro, 31-A e C
Tel (053) 263063-618916 Fax (053) 615350
4700 BRAGA

Introdução

Este texto baseia-se na dissertação de Mestrado em Educação — especialização em Ensino da Língua e Literatura Portuguesas — apresentada em Dezembro de 1996, na Universidade do Minho.

Deixamos aqui o nosso agradecimento ao Professor Doutor Américo António Lindeza Diogo, pela orientação e estímulo permanentes, ao Professor Doutor Vítor Manuel de Aguiar e Silva, que sugeriu o tema da dissertação e tornou possível a sua publicação, ao Professor Doutor Luís Mourão, pelas apreciações feitas na sua arguição, e ainda aos nossos amigos e colegas que, de um ou de outro modo, nos incentivaram em diversos momentos.

Desde o tratamento inicial do mito de Don Juan por Tirso de Molina, no século XVII, escritores e críticos têm tentado explicar o seu carácter fascinante, simultaneamente diabólico e heróico, sedutor e sórdido. Don Juan cativou a nossa imaginação durante cerca de três séculos, e sentimo-nos umas vezes atraídos pela sua beleza física, ousadia e espírito de aventura, outras repelidos pelo seu comportamento imoral e desrespeito por qualquer modelo de autoridade. Esta ambivalência atracção/repulsa não pode negar, contudo, que Don Juan reflecte literariamente a imagem de *um* homem contemporâneo: a moralidade religiosa e o teocentrismo em Tirso, a sátira do excesso aristocrático em Molière, a essência do espírito romântico em Zorrilla e em Hoffmann, a inquietação espiritual perante a perda de referências num mundo fragmentado, nas múltiplas versões *modernas* do mito.

Neste sentido, a «fábula trágica» *D. João e a Máscara*, de António Patrício, surge como a mais fecunda remitização do don-juanismo na literatura portuguesa, como procuraremos demonstrar ao longo deste texto. De facto, o próprio subtítulo fornece pro-

gramaticamente algumas indicações fundamentais. Desde logo, a classificação representa uma diluição de fronteiras entre modos e géneros literários (inaugurada pelo Romantismo mas, em rigor, cabalmente realizada apenas pela literatura finissecular), presente na restante criação dramaturgica patriciana e sem dúvida esclarecedora da filiação simbolista do nosso dramaturgo.

Assim, propomo-nos (i) encontrar o lugar de Patrício na história do donjuanismo literário. Entenda-se «local» meramente como a configuração que resulta de um conjunto de correlações (de diferenças) históricas e estruturais. Para tanto delinearemos uma história do *mito* de D. Juan. Pensamos que também será necessário (ii) deslocar a questão do «teatro estático» do contexto simbolista para um outro bem mais amplo e (iii) considerar as relações *características* do texto de Patrício com o género 'tragédia'. Entretanto, parece-nos indispensável, também neste âmbito, uma determinação mínima do «local» de Patrício na história da tragédia. Afoitar-nos-emos a combinar alguns tipos de metodologia que vão desde a sociologia histórica ou a história sociológica da literatura ao comparatismo literário, quase somente limitado, como se verá, à compaginação com a teoria aristotélica. Por outro lado, importa-nos (iv) discutir do chamado nietzschianismo de Patrício (heróico ou não heróico), questão que se nos afigura razoavelmente acessível no prefácio.

A leitura de *D. João e a Máscara. Uma fábula trágica*, que ocupa a segunda parte deste estudo, permitir-nos-á evidenciar a ligação patriciana a determinados princípios temático-formais que caracterizam a estesia simbolista-decadentista. De resto, toda a criação dramaturgica patriciana constitui, como veremos, um exemplo não configurável com a reduzida produção teatral portuguesa do Fim-de-Século.

Reservaremos, assim, para o final uma interpretação da «fábula trágica» de António Patrício, que classificaremos como **tragédia da expressão**. Com esta designação pretendemos sublinhar os diversos problemas «expressivos» colocados pelo texto (e genericamente não equacionáveis senão nos parâmetros do espírito finissecular), nomeadamente os que se referem (i) ao predomínio do poema dramático sobre a trama do teatro de acção, (ii) ao

distanciamento entre leitura e representação (notório sobretudo nas indicações cénicas e na reduzida interação verbal, que problematiza a concretização do diálogo) e (iii), finalmente, à convicção patriciana — não circunscrita, de resto, a esta peça, mas alargada a toda a sua produção literária — de que a experiência trágica (e, nesta medida, o fracasso — do herói, do texto e do próprio autor) assenta na impotência da linguagem para captar (ou simplesmente nomear) a total opacidade da existência.

Seguiremos, nas citações de *D. João e a Máscara. Uma fábula trágica*, a edição de 1924.

António Patrício
na História Literária

I

O Prefácio a D. João e a Máscara

1. Herói e Artista

No prefácio ao seu *D. João e a Máscara*, António Patrício classifica a obra como «fábula trágica», deixando pressentir já algumas das características que o texto que o segue explorará.

Esta classificação que Patrício faz do seu drama parece obedecer a um significativo impulso de desrealização, o qual pode começar por ler-se como uma marca que a lição simbolista deixou na sua obra em geral, e neste seu texto em particular. A designação seria um «eufemismo» e representaria um deslocamento do género para o modo, i.e., da tragédia para o trágico.

Deslocamentos deste tipo são habituais naquela tradição literária. Maria Teresa Rita Lopes (1977: 77), por exemplo, fala-nos de um afrouxamento das categorias e fronteiras genológicas: «Le mépris affiché par les Symbolistes pour le théâtre traditionnel les poussait parfois à faire glisser leurs drames dans un autre genre littéraire».

Essa permeabilidade é efectivamente uma constante nas principais obras dramáticas de Patrício, que, de resto, usa do subtítulo para ao mesmo tempo as classificar e lhes sublinhar um estatuto atípico: «Dinis e Isabel, *conto de primavera*», «O Fim, *história dramática em dois quadros*», ou «D. João e a Máscara, *fábula trágica*».

O afrouxamento das constrições genológicas parece, neste como noutros casos, favorecer perspectivas, avaliações e discursos pessoais. Desde logo no prefácio se afirma a forte presença do autor textual (que, aliás, a si mesmo se coloca em contiguidade imediata com o autor empírico); e este assume-se como entidade organizadora do discurso centrado sobre o herói («D. João, para mim...» — Patrício, 1924: 9). Estamos perante a afirmação do Artista que através de si mesmo, e apenas de si mesmo, legitima as suas obras, de tal modo que um Patrício se torna não só pai mas

ainda filho delas. Sublinhemos que o facto de um autor se tornar filho da sua obra é também um tropo do processo de autonomização da arte.

Este D. João é mais um dos descendentes schopenhauerianos do herói romântico que avança pelos caminhos da *religião da arte*, porquanto é qualificado como «instintivo religioso», «amoral místico», «*um possesso de eterno*» (*idem: ibidem*)¹. Este conjunto de predicados resulta decerto da primeira leitura romântica do mito por Hoffmann. Mas, dir-se-ia, trata-se também de uma metáfora constitutiva de um campo particular de história literária, tal que a obra de Patrício nele assinala um instante de retorno.

Partindo do D. João mozartiano, Hoffmann de algum modo inaugurava uma arte, nova porque «transcendente» (a romântica), atribuindo-lhe algumas das etiquetas típicas do campo religioso; com Patrício, e ainda com D. João, a arte propõe-se regressar à religião — a uma religião que só a arte poderia definir. A religião da arte, justamente, que cancelaria as presenças impositivas do dogma, da moral, do discurso e da razão.

É aqui que a modulação schopenhaueriana é importante, embora não ocorra sem levantar um problema filológico, como veremos adiante. De uma figura «demoníaca» faz-se uma figura religiosa, operação que se repete com a Madalena evangélica e a Kundry do *Parzifal* wagneriano, figuras comparadas ao sedutor por Patrício, igualmente «místicas» mas «amorais». Transformação inaceitável do ponto de vista da moral instituída, a contrariedade constitutiva das figuras deixaria aqui de constituir um paradoxo, muito embora deva continuar a sê-lo para os *bons rapazes dos jornais*, de que Patrício com elas se distingue: a religião é reduzida ao «misticismo», ou mesmo a uma pulsão inconsciente. Esta redução resolve, de certo modo, a passagem do «homem mau» ao «santo», problema capital que é precisamente o nosso problema de filologia. E, se bem repararmos nos conjunto das figuras, não é difícil a inferência: nas duas mulheres assoma a figura da Santa Prostituta (Suze é ainda um exemplo), de que D. João irá ser a contraparte masculina, quando for João. Num caso e noutro, o que está em jogo

1. Com esta expressão se autodefinirá a personagem de D. João, no diálogo com o Conviva de Pedra, alegoria da Morte, no Acto II: «Um possesso de eterno, é o que eu fui sempre. Do rosário de crimes desta vida, só pensei em Deus desfiando as contas» (Patrício, 1924: 103-4).

será uma espécie de comunhão universal com todos e com tudo, após o abandono da (máscara da) identidade própria.

É a figura trágica do sedutor que Patrício procura interpretar (ou, nas suas próprias palavras, *viver*). E, neste contexto, o que é viver uma figura? Como bom esteticista, Patrício está consciente de que o trabalho poético implica uma certa suspensão da avaliação moral. Assim, escreverá: enquanto outros «tentaram julgá-la [a figura de D. João], até puni-la (...), eu por mim, mais simplesmente, tive de a dizer porque a amei e o meu amor quis exprimir-se em cenas» (*idem: ibidem*). Aos que ajuizam e condenam a amoralidade de D. João, Patrício propõe a interpretação, aliada à recusa de qualquer condenação do ser que gerou, numa identificação metafórica da «moral de poetas [à] moral das mães: um filho não é nunca criminoso» (*idem: ibidem*).

Patrício apropria-se de D. João, reivindicando a relação mais vital (e a bem dizer *acrítica*) que existe entre seres humanos: a de mãe e filho. Duas figuras de uma retórica singular (*interpretar um texto* e *viver uma figura*) põem-se, assim, genericamente de acordo no que diz respeito à grande metáfora fundadora da Hermenêutica: a das relações humanas (cf. Tamen, 1994). Como se sabe, até pelo menos Gadamer (inclusive), o que a Hermenêutica sobretudo tem para nos recomendar é que tratemos (e respeitemos) os textos como pessoas.

Em Patrício, como noutros esteticistas, *a arte é a verdadeira vida*. D. João representa este processo. Ganha vida por meio da criação estética que o autonomiza como texto e figura; e a autenticidade é sublinhada pela suspensão dos juízos da moralidade, intolerável para a gente comum. Que em Patrício a relação com o texto seja circunscrita pelo amor de mãe e que o texto seja já não uma pessoa mas *um filho*, diz-nos (i) uma relação de privilégio do autor com esse texto, aliás reduzido à figura do Herói, e (ii) a concessão de uma crença cega à fábula, em tudo nos antípodas da resistência que lhe moverão os rapazes dos jornais. E o que Patrício ainda assinala aqui é a cisão básica do campo literário em dois sub-campos: o dos artistas que acreditariam na arte (produção restrita) e o dos rapazes dos jornais que não sabem o que a arte seja, sobretudo no drama (produção alargada).

Desse modo, a figura de D. João ocupa a cena, opondo-lhe de resto a sua interioridade. Esta relega aquela para o campo do acessório. E com isso outras coisas são demovidas, entre as quais

a psicologia (porque o íntimo não se define por ela), o diálogo e o *mythos*.

Podemos agora retomar a questão da indefinição genológica através do processo de desreferencialização indiciado pela designação «fábula». E eis-nos, para começar, em pleno Simbolismo.

2. A cena simbolista

A classificação patriciana de *D. João e a Máscara* como «fábula trágica» manifesta no dramaturgo português algumas das inquietações mais profundamente sentidas por poetas como Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam, Banville, Mallarmé ou Maeterlinck (mas não só estes, pois, como poderíamos ver, a obra patriciana, embora não manifestando grande proximidade às de um Strindberg ou de um Tchekhov, não anda longe da Dramaturgia do Eu).

A sensibilidade artística de Patrício parece ter procurado reter a essência da estética simbolista, onde o predomínio do *poema dramático* sobre o teatro de acção era um dos elementos fulcrais. E, enquanto *moderno*, o Autor recusa a classificação de «tragédia» para *D. João e a Máscara*, preferindo a de «fábula trágica».

A classificação genológica reflecte-se textualmente num conjunto de traços que configuram a modernidade literária de António Patrício: fuga à História (ou em sentido também nietzschiano, à moral), perda de uma visão unificada do mundo que põe em causa a possibilidade de existência, na modernidade, da tragédia², mas

2. Com efeito, enquanto desencantamento ou dessacralização, a modernidade parece proscrever a tragédia. Estaríamos perante mais uma faceta da destruição do pensamento «mítico». O género e o modo trágicos sofrem com um mundo demasiado racionalizado e, por isso, incapaz já de encontrar explicações em forças ocultas (cf. Weber, 1982). Daí decerto que o «mito» de D. João tenha de pessoalizar-se (*D. João para mim...*).

Algo do que a isto Steiner acrescentaria parece antes uma subtracção. A tragédia (diz-nos) não viceja numa época profundamente optimista, não só dada às Luzes que iluminaram e desmitificaram as forças da Natureza, como conhecedora do fim da História, graças ao marxismo. Ora, isto parece válido sobretudo para o Iluminismo, como paradoxalmente o confirma o número imenso de tragédias *cívicas* irrelevantes como texto e como arte (*Catóes* e *Méropes*, por exemplo). Quanto aos fins da História que agora (pós-Steiner) se anunciam e que seriam, como dizem algumas sibilas, profundamente tristes (ninguém morrerá por uma causa ou simplesmente porque sim), colocam de novo em perspectiva aquilo que Steiner ignorou e que é aquilo que em Weber se anuncia, e em Simmel se afirma, como «tragédia

também distanciamento do modelo trágico por excelência (o aristotélico), e emancipação do herói face à tradição.

O propósito simbolista de um teatro desprovido de «anedota» torna-se evidente no texto de Patrício, logo desde este seu prefácio («anedota», de resto em concordância com os simbolistas, é uma expressão que exerce derrogação sobre a noção de *mythos* ou, mais genericamente, de acção): «Assim tentei fixar, reduzindo ao mínimo a anedota, o que há de essencial no seu [de D. João] destino» (Patrício, 1924: 10).

A «anedota», com o seu conjunto de eventos ou acontecimentos, constitui a negação de dois conceitos determinantes da estética simbolista — o Sonho e o Mistério —, pelo que a sua recusa representa o encontro com aquilo que, nessa estética, define a essência da obra de arte: «l'épanouissement du Rêve en sa propre Patrie, qui est *sans heure et sans lieu*» (Lopes, 1977: 8; *itálicos nossos*). A fábula é, de facto, um texto emancipado das circunstâncias empíricas.

Na verdade, do que aqui se trata, como bem o diz Patrício, é de uma redução à essência, onde a presença da Morte é seguramente operativa. A Morte proscreve' o accidental (em registo schopenhaueriano, a vontade e as máscaras da vontade). Quando Patrício expõe a sua fábula, escreve assim:

Começa nesse instante a minha fábula, quando D. João e a Morte pela primeira vez vão encontrar-se. No primeiro acto, depois de um baile de máscaras no outono, a Morte, para D. João, é uma maja trágica, Goyesca; respira-a a cada instante como a Bem-Amada omnipresente, a Beatriz única de Antero; no último quadro emfim, como para o Pobre de Assis, é Soror Morte. Assim tentei fixar, reduzindo ao mínimo a anedota, o que há de essencial no seu destino (Patrício, 1924: 10).

Note-se como a última frase serve de síntese; e como «assim» é um conector que promove a conclusão, destacando o trabalho de

da cultura». A tragédia da cultura desemboca necessariamente na ausência de uma forma cultural como a tragédia, uma vez que a cultura objectiva e a cultura subjectiva se afastaram: a primeira cresce exponencialmente em conteúdos dissociados, não oferecendo ao sujeito moderno um Todo vinculativo que lhe permita a formação e a expressão coerente. Ora, é precisamente quando a tragédia consiste na sua *ausência social* que Schopenhauer permite a Patrício a afirmação contrária: a verdade trágica da existência humana, que concede à tragédia uma omnipresença metafísica.

redução da anedota realizado pela Morte que, para tal efeito, se vai sucessivamente transformando, justamente *como* uma personagem: *maja*, Beatriz, Soror³ (esta última figura é concomitante com a morte do herói)⁴. Parafraseando Sartre, a Morte transforma a vida — representada aqui pela sucessão narrativa — em Destino. Trata-se de uma forma inegavelmente curiosa de produzir algumas instâncias tradicionalmente características da tragédia. Uma vez que se evita o *mythos* (central para o Estagirita), a exposição é *paradoxalmente* aristotélica. A relação dos eventos através de uma silepse⁵, e também a onnipresença e a pessoalização da morte, não fazem mais do que opor-se ao Diabo, i.e., à ausência de regularidade (ou de sentido) da vida encarada em registo schopenhaueriano. A morte como conclusão permite dar retrospectivamente um sentido global à existência. A morte pessoal permitiria antecipar essa conclusão. Nesta perspectiva, a redução da «anedota» é apenas um caso extremo de contenção do múltiplo e do eventual no quadro da necessidade narrativa, onde eventos e acções parecem deduzir-se uns dos outros até à conclusão que os explica (cf. Ricœur, 1983)⁶. A sucessão das figuras da Morte substitui a sucessividade intrínseca dos elementos do *mythos*. As diferentes máscaras da Morte são uma «sucessão» para a morte.

Todavia, desta exposição pode-se concluir que, mais do que *in medias res*, a «fábula trágica» começa tardiamente, elemento significativo por contraposição com a concepção aristotélica, uma vez que aqui não há um D. João «feliz» que mais tarde se torna «infeliz», mas simplesmente, um esteta entediado.

Os motivos do *spleen* e do tédio estão muito presentes no Schopenhauer de que Patrício se apropriou, e são tópicos relevantes na sua reflexão estética em geral e sobre a tragédia em particular. Poderia lembrar-se, razoavelmente a propósito, que Hume tem em

3. Esta transformação é progressiva: a Morte também vai em direcção à sua essência.

4. A título um pouco marginal, assinala-se a pertinência periodológica das maiúsculas.

5. Eles são relacionados pela afinidade temática, não porque se sigam logicamente uns dos outros (em rigor, são todos a mesma *máscara*). Este apagamento do *mythos* é reforçado pelo facto de muitos dos eventos (e desde logo os que qualificam o conquistador de mulheres) serem meramente evocados.

6. A teorização de Paul Ricœur sobre a narrativa deve muito a Aristóteles a à noção de *mythos*. E do mesmo modo, a própria noção de metáfora.

boa consideração a tragédia porque liberta do tédio; e que Burke definia o sublime por uma espécie de choque que nos libertaria de uma experiência basicamente tediosa (experimenta-se que nada ocorre e antecipa-se que nada ocorrerá).

O tédio é uma figura dessa interioridade que opõe a mais esforçada das resistências à acção; mas também, neste caso em particular, ao instante trágico que rompe a continuidade monótona do existir. Característico deste tipo de teatro é, todavia, o carácter privado de tal instante. Com efeito, o instante (que é a promessa de um instante) coincide singularmente com a aparição de um Outro — no caso, a Morte — que em privado se anuncia ao herói ou *no* herói se enuncia, o qual o poderá transformar ou levar para outra realidade. Uma metamorfose, portanto, e uma iniciação.

Poderá, então, dizer-se que no início da peça o D. João patriciano está dominado pelo tédio (nada acontece *de novo*, ou em registo mais schopenhaueriano, *nada acontece*); daí que espere a novidade, e, sem saber que a espera, a morte nunca experimentada. Porém, é como se D. João não esperasse a Morte, mas mais propriamente *o evento* — aquele evento único que seria agora a tragédia. Deste modo, a peça começaria com uma ausência da tragédia; e a *fábula*, pela epifania privada da Morte, introduziria essa presença num mundo que a ignora e que não se vê como deixaria de ignorar.

Anotem-se duas peculiaridades importantes: (i) a ocorrência do trágico está ligada originalmente a uma «fábula» (*começa nesse instante a minha fábula...*); e (ii), se a morte é pessoal e intransmissível, então também esta tragédia o é (nunca chegará a ter espectadores participantes, como poderia lamentar Steiner)⁷.

O diálogo com a Morte, «no primeiro acto, depois dum baile de máscaras, no outono»⁸, é aqui o único momento salientado no

7. Diga-se que na peça tragédia e morte vão tentativamente diferenciar-se. E, do mesmo modo, poderia dizer-se que a tragédia (enquanto aquilo que a D. João acontece) tenta ser representação para os outros da morte pessoal; e como essa representação, finalmente, nunca é capazmente representativa.

8. A referência a esta estação é outra marca do pendor finissecular que percorre o prefácio (e toda a «fábula trágica»), já que «podemos dizer que ocorre no Outono e ao findar da tarde tudo o que de importante se nos depara na lírica decadentista e simbolista» (Pereira, 1975: 374).

Também as expressões «*maja trágica*, Goyesca» (reveladora de uma estesia do horrendo), «baile de máscaras», «silêncio eléctrico» e «ar em síncope», no prefácio, definem desde já a complexa sensibilidade artística de António Patrício, que guardará sempre marcas do fim-de-século (*id.*, 1995: 117).

conjunto dos que estruturam a «fábula trágica», porque, de facto, ele irá sobrepor-se ao tratamento do mito, que o autor resumirá numa sucessão de máscaras que compõem, muito mais do que a trama do teatro de acção, um *poema dramático* (cf. Rodrigues, 1994: 83; nossos sublinhados)⁹. Insista-se, então, que, embora «aristotélica», aquela exposição não deixa de ser singular, uma vez que não ultrapassa o primeiro acto — ou, como talvez pudesse dizer Patrício, o instante de começar («Começa nesse instante...; morrer a cada instante...; a iniciação começa *dêste lado*» — Patrício, 1924: 10)¹⁰. A «fábula trágica» de Patrício não ultrapassa o instante de começar, uma vez que impossibilita o desenlace — aquilo que, na epígrafe do Acto IV, recebe a designação de *perfectum*. Deste ponto de vista, que é o das formas de conteúdo, a sua obra não é orgânica, como já o não seria nas considerações civilizacionais de um Steiner.

De facto, é uma maneira de não ultrapassar o instante o próprio tipo de presença do teatro na cena simbolista (e é sem dúvida significativa a inversão da relação habitual entre teatro e cena. Convém inegavelmente à definição de Simbolismo a suposição de uma cena, diríamos primordial ou primitiva, onde o teatro, ou outros meios de expressão, vêm manifestar-se). A presença do teatro na cena simbolista concretizou-se, por exemplo, na produção da «tragédia íntima», «où le silence détenait un rôle primordial en donnant corps à l'absence», através da eliminação da «action multiple» (parafraseamos Mallarmé)¹¹.

Esta definição aproxima-se da de «teatro estático» proposta por Pessoa, ou aliás re-proposta, nas *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção — isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem

9. A «redução ao mínimo da anedota» encontra-se exemplarmente documentada no «drama estático *O Marinheiro*» de Fernando Pessoa.

10. É veneravelmente velha a ligação entre morte e iniciação. É possível que constitua parte inerradicável da antropologia do imaginário e das religiões. Mas, além do mais, a designação é importante porque marca bem a feição *conceptual* desta tragédia (de resto, periodologicamente dependente das feições gnoseológicas próprias do decadismo-simbolismo).

11. Na perspectiva do teatro simbolista, a acção parece nunca poder transformar-se em *mythos*. Por muito estruturada que fosse, ela seria sempre múltipla e, portanto, um princípio de desorganização «estrutural».

sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. (...) o teatro tende a teatro meramente lírico e (...) o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequências da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (Pessoa, 1973: 112).

Como se vê, em Mallarmé (e também em Pessoa), a ausência de enredo ou conflito pretende responder radicalmente à existência da *acção múltipla*. Eis um problema comum a todo o teatro que procura a unidade da acção ou já a impossível unidade do Eu. De facto (e antecipamos um pouco), esta liricização do teatro refracta a perda da capacidade de intervenção da literatura e sobretudo a tentativa de *dar existência ao Eu*, porque o ser individual, numa sociedade emancipada de vínculos sociais orgânicos, só existe através da sua representação dramática antes de mais operada em si, sobre si e para si. Como nos poderia ensinar Stanley Cavell — e parece ter ensinado Diogo e Monteiro (1995) —, esta passagem da autobiografia à dramatização lírica (significativa em literatura para o drama em gente, como para o «teatro lírico») será um traço característico da modernidade, ainda que nem sempre do modernismo.

Intimamente associada ao repúdio da «anedota» acha-se a abolição das categorias convencionais de um tempo e de um espaço «factuais», tanto mais que a fábula estaria de acordo com a verdade histórica, mas apenas «**em espírito**»¹². Genologicamente, a fábula é a abolição do tempo e do espaço imediatos.

Dessa proximidade à verdade histórica (i) sobressai, então, o carácter lendário da fábula (pois simplesmente aconteceu que a história neste caso se alçou às condições da lenda) e (ii) é subli-

12. Esta afirmação é articulável com o princípio aristotélico de não rejeição absoluta da relação do texto literário com o real. Como escreve o Prof. Aguiar e Silva, retomando o Estagirita em termos de semiótica dos sistemas, a verdade da poesia «não se funda na correspondência com o real, com o mundo empírico, como acontece no discurso referencial, mas na *modelização* desse mundo, do homem e da experiência vital» (Aguiar e Silva, 1986: 646).

Na verdade, a fábula está de acordo com a verdade histórica mais em espírito do que Patrício pensaria, pois o seu Miguel Marañá (ou Mañara) é quando muito um dos vários D. Juans históricos e «originais» (Scherer, 1981: 48). Note-se ainda que Patrício pensa ter escolhido um tema de tal modo vantajoso que, «desta vez, *por excepção*, a história é superior à lenda» (Patrício, 1924: 10; nossos itálicos).

nhado aquilo que, por vezes equivocadamente, já foi designado como o nietzschianismo de Patrício, por atenção talvez excessiva à afirmação da vida perante a morte — em Patrício, a vida (i.e., o «instinto» ou Diónisos) e a consciência (i.e., Apolo) deixam de opor-se, quando, graças à morte, o **instinto** vital se tornar **consciência (e a mesma morte sentido)**:

Que vi eu, em resumo, agora que reli a minha fábula?
— Como o instinto, que a idea da Morte magnetizou, vai para Deus.

O sentido da morte é o instinto de viver feito consciência: sem êle, não há vida interior. Vive-se sem viver: morre-se sem morrer: no fundo é o mesmo (Patrício, 1924: 10) ¹³.

O instinto, a pulsão, parecem ser a condição radical da arte, na medida em que estão fadados a procurar o Todo. E a Morte é quem os fadou («magnetizou»). Somados todos estes considerandos, podemos afirmar que não é muito estranho que a tragédia, ou antes a «fábula trágica», seja tragédia de D. João para D. João. O carácter trágico da fábula reforça o de teatro íntimo.

3. Da arte e da morte

D. João será na obra de Patrício o «namorado da Morte» — motivo pelo qual se deve considerar o «singular donjuanismo que desenvolve a dramaturgia do escritor: o amor e a morte» (Pereira, 1995: 129). Esta é definida quer através de epítetos típicos do esteticismo decadentista («*maja* trágica, Goyesca» e «Bem-Amada omnipresente»), quer pela utilização de tópicos religiosos («a *Beatriz única* de Antero» ¹⁴ ou «Soror Morte» para «o Pobre de Assis»).

13. À releitura, Patrício refere um problema schopenhaueriano, a que tornaremos: o da possível continuidade entre o instinto e Deus, entre a voluptuosidade e a religiosidade. Note-se ainda a recuperação da velha tópica humanista (e moral) do homem como ser caracterizado pela sua contínua auto-superação. O motor dessa sublação contínua do humano no homem é agora a morte. Motivo «existencialista»: o homem é o único animal que tem a consciência de ser mortal; e que (veja-se Tolstói) sabe que morre concretamente como Ivan em particular e não abstractamente como Homem em geral.

14. A leitura dos *Sonetos Completos* de Antero de Quental permite-nos detectar, entre outros, o investimento na temática da morte, materializada em diversas possibilidades: a ânsia de Além, já no soneto de abertura, «Ignoto Deo»; o discontenta-

Note-se que a figura de Antero de Quental se reveste neste prefácio de uma grande importância, não só pela alusão a Beatriz (que serve de título a um dos seus sonetos), mas também pelo conjunto de observações que conduzirão à afirmação conclusiva de que «Bem nossa, só a Morte», pois «Só se vive na consciência, e a consciência só apreende morte» (Patrício, 1924: 11). Algo que, reconhece Patrício, «Antero sabia (...) bem» (*idem: ibidem*) e que pode levar-nos a considerar o poeta açoriano como «um dos mestres do panteísmo místico de Patrício e de outros simbolistas, no sentido lato da palavra» (Lopes, 1994: 154)¹⁵.

Igualmente operativa neste prefácio é a tradução de uma breve passagem do *Phédon*, precisamente aquela que constitui, por parte de Patrício, uma ressemantização do antigo *topos* da Filosofia enquanto preparação para a morte, claramente explicitado nas palavras do Sócrates platónico:

(...) l'homme qui a véritablement employé son existence à la philosophie est plein de courage au moment de mourir, et (...) il a bon espoir d'obtenir là-bas de grands biens, quand il aura terminé sa vie (Platon, 1983: 63 b).

(...)

(...) ceux qui s'occupent de la philosophie sont mûrs pour la mort (*idem*: 64 b).

A Morte, aliada a uma constante inquietação metafísico-religiosa, representa o encontro com a plenitude (uma afirmação *rítmica* que não ultrapassa o instante) e por isso só ela pode dar valor à vida. Segundo Urbano Tavares Rodrigues, que não descortina a relativa impertinência para a compreensão de Patrício da justaposição entre a «mais vida» (*instante* de plenitude ou tensão vital imposta à consciência) e o panteísmo universal,

A Morte, como passagem para uma espécie de mais vida, ou como regresso ao ser universal, ideia que, desde Baudelaire, flui

mento que o mundo oferece ao poeta; a forma única de libertação dos sofrimentos. Em suma, «a incessante presença da morte e da sua transfiguração em funérea, porém amada, Beatriz» (Berrini, 1994: 41).

15. A metáfora verbal presente no prefácio — «(...) os que, como nós, **rezavam** os Sonetos no colégio (...)» — reitera a dimensão religiosa da arte, já anteriormente expressa. São ainda de registar as tópicas do ensimesmamento (a religiosidade e o viver em consciência) que nos dizem o afastamento do poeta e da sua linguagem por relação à tribo.

abundantemente no curso da poesia francesa e que, com diversos matizes, anima a estética da decadência, palpita em toda a obra de Villiers de L'Isle-Adam. (...) Em Villiers, a figura do namorado da morte é, como em António Patrício, constante (Rodrigues, 1994: 84).

A morte é ainda o espelho onde a vida (e não o ser humano) se olha e se reconhece e, por esse motivo, sinal de autenticidade e de consciência de uma iniciação que, aliás de forma desapontadora, se vai continuamente prorrogando. Nesta perspectiva, o texto procede a uma equiparação entre Arte e Morte, pois, tal como a Vida, a Arte encontra o seu sentido unicamente na Morte.

Aprecie-se este trecho, onde há ressonâncias inegáveis do Nietzsche moralista (que a Patrício permitem excercer um diagnóstico sobre a sensibilidade moderna, isto é, distanciar-se desta sensibilidade que ao mesmo tempo assume como sua):

(...) para a sensibilidade moderna, que **séculos de Cristianismo hiperestesiaram** [ver Pessoa também], morrer é sentirmo-nos morrer a cada instante, olharmo-nos no supremo espelho em que não há possível narcisismo: a Morte. A iniciação começa *dêste lado* (Patrício, 1924: 10).

A dimensão trágica de D. João revela-se precisamente na procura incansável da união perfeita, aquela que a posse de cada mulher simboliza: a união com a Morte. E é «dans l'amour que la vie touche de plus près la mort. Pour D. João, le spasme d'amour mime l'union avec l'absolu, que seule la mort peut apporter» (Lopes, 1977: 71). D. João reconhece que toda a sua vida foi feita de «poluir, amando» (Patrício, 1924: 107) e, consequentemente, que todos os seus amores nunca foram mais que «uma farsa consciente, embora irresistível, visto que a única bem-amada (...) era a sua morte pessoal» (Lopes, 1994: 154). A morte é o absoluto.

Os diversos monólogos do protagonista de *D. João e a Máscara* durante os quatro actos que compõem a «fábula trágica» permitem ainda o estabelecimento de uma aproximação entre Patrício e um certo Pessoa, pois

Toda a perseguição incansável de mulheres é sentida e concebida como uma mentira sincera, o que lembra a concepção do fingimento poético de Pessoa, tanto mais que as mulheres e a própria natureza aparecem como «um vazio lúgubre a mimar

divino», com esta precisão digna de Alberto Caeiro: «Não há dentro...» (*idem: ibidem*).

Todavia, a precisão não invalida o *lúgubre*. A vacuidade fenomenológica, de matriz schopenhaueriana, configura-se numacerta «tendência necrófila» (*idem*: 152), constantemente manifestada nas realizações teatrais de Antônio Patrício. O verso de William Shakespeare, primeiro citado e logo depois traduzido — *Nothing can we call our own but death*. Bem nossa, só a Morte (Patrício, 1924: 11) —, «exprime a (...) trágica condição de possuidor e possessor da Grande Desconhecida» (Mourão-Ferreira, 1989: 69). E é esta, como estamos vendo, a principal linha temática do prefácio, de acordo com a qual nada, senão a morte, *nos* pertence totalmente¹⁶. Se a plenitude é identificada com a Morte, a figura do Diabo, porque associada à «contingência», ao «acaso», ao «acidental», à «ausência de lei» e à «aritmia» (Patrício, 1924: 11) — à **vontade** schopenhaueriana —, deve ser negada.

Repare-se que esta confrontação obsessiva com a morte pessoal não é somente *individual*, mas sobretudo confessada aos leitores, através do dialogismo sugerido pela primeira pessoa do plural, o que, para o Professor Óscar Lopes, revelaria que

(...) o mais importante e já compreensível que se pode descobrir no enigma [Bem nossa, só a morte] é, talvez, a tensão entre a evidência de uma vida individual sempre inconsumada e a transitividade de um desejo que não é apenas individual, pois que se nutre desta coisa essencial: a substância das palavras e das frases em comunicação intersubjectiva (Lopes, 1994: 155).

Diga-se, todavia, que o Professor Óscar Lopes se apropria hermeneuticamente do texto de Patrício, transformando o tema patriciano da morte pessoal no seu próprio tema (materialista) da inexistência da morte. Além do mais, não nos parece que desta primeira pessoa do plural possa partilhar uma audiência heterogênea e indefinida, uma vez que o autor estabelece uma clara dife-

16. Esta intuição de Patrício pode aproximar-se da «concepção heideggeriana da vida autêntica como não sendo mais que a existência para a morte» (Lopes, 1994: 155). Mas há, por exemplo, inegáveis coincidências com Rainer Maria Rilke, um poeta que, como Patrício, se formou no esteticismo finissecular. Vejam-se os *Cadernos de Malte*.