

ANTÓNIO PATRÍCIO: UM SIMBOLISTA ENTRE A ORTODOXIA E A HETERODOXIA

Roberto Nunes Bittencourt*

1.

A arte simbolista buscava o mundo onírico, fonte de misteriosas revelações do Cosmos, em que o *eu* é considerado como um centro interior e, inspirado pelo princípio da analogia universal – as *correspondências* de Baudelaire –, visa alcançar o conhecimento de uma realidade absoluta. No dizer de Jean Moréas “à vêtir l'idée d'une forme sensible quei, néanmoins, ne sarait pas son but à elle-même, mais qui, tout em servant à exprimer l'idée, demeurerait sujette” (MORÉAS, 1947, p. 24). Tal pensamento encontra consonância em Hauser, ao afirmar que:

O Simbolismo baseia-se na suposição de que a tarefa da poesia é expressar algo que não possa ser moldado numa forma definida nem abordado por um caminho direto. Como é impossível pronunciar algo pertinente a respeito de coisas através do veículo claro da consciência, ao passo que a linguagem desvenda, por assim dizer, automaticamente, as relações secretas entre elas, o poeta deve, como sugere Mallarmé, “dar lugar à iniciativa das palavras”. (HAUSER, 2010, p. 925)

Assim, o Simbolismo fará com que o homem se volte para uma realidade subjetiva, retomando um importante aspecto que havia sido abandonado desde o Romantismo. O *eu* passa a ser o universo, numa busca da essência do ser humano, daquilo que tem de mais profundo e universal: a *alma*. Daí a *sublimação* – oposição entre matéria e espírito, a purificação, por meio da qual o espírito atinge as regiões etéreas, o espaço infinito. Trata-se, portanto, de uma oposição entre corpo e alma em que esta só se liberta quando se rompem as correntes que a aprisionam ao corpo, ou seja, com a morte. Fruto desse subjetivismo, dessa valorização do inconsciente, dos estados de alma, da busca do vago, do diáfano, do sonho e da loucura, o Simbolismo desenvolve uma linguagem carregada de símbolos, necessários para exprimir o fugidio e vago, em uma sucessão de palavras, de imagens, que pudessem, assim, sugeri-lo ao leitor.

Conforme ressalta José Carlos Seabra Pereira:

O modo lírico é promovido pelo Simbolismo a presidir a movência discursiva dos textos na surpreendente diluição das fronteiras entre os géneros e subgéneros literários. Declara-se então uma crise da

* Doutor em Letras Vernáculas – UFRJ

narrativa (e do drama, aliás) enquanto forma natural da literatura, reflectida nas tentativas de reelaboração dos seus géneros ou de descoberta de alternativas segundo as injunções do paradigma lírico. (PEREIRA, 2004, p. 48)

Tal tendência encontrará lugar, também, na cena teatral. Ainda que tenha surgido em meio ao pessimismo *fin-de-siècle*, o teatro simbolista bebeu de fontes românticas, sobretudo na busca de evasão, isolamento e conquista do Ideal. Gisèle Marie (1973), em seu *Le Théâtre symboliste*, aponta a obra de Victor Hugo e a de Gérard de Nerval – ambos alicerces do Romantismo francês – como primeiros sopros contra o materialismo, buscando, sobretudo, uma arte do etéreo.

Neste sentido, a estética simbolista abre espaço, portanto, para uma nova cena, preenchida por questões existenciais, em que as personagens emergem, muitas vezes, como representações de ideias e de sentimentos. Fortemente ligados aos impressionistas, som, luz, cor e movimento ganham destaque nas encenações. A estética simbolista traz como uma de suas marcas poéticas a obsessão pela Morte, dramatizando-se com uma sensibilidade extremamente afinada à angústia do ser humano diante desta força aniquiladora.

No drama simbolista, as imagens e símbolos são responsáveis pelas relações de múltiplos sentidos que são sugeridos à imaginação do leitor/espectador. Encenada ou lida, a linguagem incorporara elementos poéticos que a tornam atemporal. Como ressalta Anna Balakian, o palco seria o melhor lugar para representar a sinestesia no teatro simbolista: “a forma, a cor, o gosto, o acompanhamento musical, mesmo os perfumes [...] anunciavam as correspondências feitas pelo homem que deveriam substituir o casamento entre o céu e a terra” (BALAKIAN, 2007, p. 98). Assim, o texto teatral simbolista procura, no momento da atualização, “a projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior do mundo dos objetos e dos seres animados, e nenhum deles teria qualquer caráter autônomo, mas representaria os vários tons e flutuações do estado de espírito do autor. (BALAKIAN, 2007, p.98).

O caráter estático do drama será uma tônica simbolista, somado à imprecisão do tempo e do espaço, que criam uma atmosfera, em detrimento da ação, das circunstancialidades nas quais se baseava o teatro tradicional. Assim, a lenda vem preencher o tempo e o espaço da história e sem pressupostos ou demarcações espaço-temporais, os mitos são renovados. Tudo isto a serviço da revelação das almas, tendendo para um forte lirismo, como dizia Fernando Pessoa:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (PESOA, 1998, p. 283).

A coerência entre a concepção de teatro estático de Pessoa incorpora e traduz uma estética alinhada, na época, com o teatro de Maeterlinck que pressupunha uma total imobilidade do drama, mas que não viria a se concretizar de todo em sua obra, à exceção de algumas curtas peças, como *L'Intruse* e *Les Aveugles*. Haquira Osakabe a respeito da elaboração de uma trama sem drama e nem tensão, ressalta que:

[...] Pessoa é particularmente sensível à discussão sobre a natureza desse novo tipo de teatro que se inventa à revelia do próprio teatro. As anotações sobre o teatro estático não serão sem conseqüências quando exatamente o poeta irá pensar numa forma teatral em que a ação se substitui pela palavra e o tempo externo dá lugar à indefinição da introspecção e os cenários estarão sugeridos e nunca suficientemente descritos pelas instruções cenográficas. (OSAKABE, 2007, p. 70)

No teatro simbolista, a ação é subordinada a forças ocultas. A progressão dramática, portanto, ainda que mínima, realiza-se conforme a conjugação de dois movimentos distintos: o do enunciado, pressupondo uma ação “mais sonhada que vivida” (REBELLO, 1979, p. 43) – verbalizada, portanto – e o do movimento, que, embora invisível, é contínuo, permanece subentendido. Neste sentido, o teatro simbolista recorre continuamente ao poder do símbolo, abolindo as categoriais tradicionais de “tempo” e “espaço”, enveredando por percursos míticos e lendários, repletos de mistério.

Os simbolistas, interessados pelo oculto, pelo desconhecido, propõem-se a dar ao teatro uma dimensão litúrgica, na tentativa de restaurar o sagrado ao domínio das artes – o que o teatro naturalista havia fadado ao esquecimento. Há, portanto, um regresso ao espiritualismo, em que os mistérios que envolvem a existência são sugeridos através do silêncio, que não se reduz necessariamente à ausência da fala, mas tem lugar ativo, como presença da ausência.

O silêncio, portanto, está a serviço da criação de uma atmosfera onírica, criando uma densidade no palco, tecendo uma trama invisível, assinalando assim tanto o limite da linguagem como a condição essencial para a sua renovação. Assume-se como um eco que prolonga as palavras – as pausas, as repetições, as quebras de sintaxe – e seus múltiplos sentidos. Será, assim, o elemento natural em que se desenvolvem e espalham as palavras. Também Fernando Pessoa defende claramente esta concepção de teatro quando afirma que “Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projecções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema ou o romance, ou o drama (PESSOA, 1998, p. 289).

A palavra, dissolvida, exerce a paradoxal função de assegurar, justamente, a entrada e a permanência do silêncio, que, este sim, reina absoluto: o não-dito adquire força poderosa, evadindo-se por trás de diálogos e, sobretudo, de longos monólogos. Desta maneira, com uma linguagem repleta de relações simbólicas, baseada na alusão e na ambiguidade, o teatro simbolista preconizava alcançar a poesia absoluta, a própria

substância da palavra: sua finalidade não era a de descrever todo o esforço do herói para escapar da fatalidade do destino; em vez disso, mostrava, justamente, sua incapacidade para decifrar o mistério do destino.

Tomando por princípio a união do mito, da arte e da religião, os simbolistas viram-se extremamente influenciados pela teoria de Richard Wagner – herdeiro das filosofias idealistas –, em sua concepção de “drama musical”, além da prática cênica desenvolvida ao longo de décadas (WAGNER, 1990). Wagner propunha uma “obra de arte total”¹ – *gesamkunstwerk* – reunindo, portanto, dança, música, literatura e artes plásticas.

Seguindo os moldes da obra wagneriana, os simbolistas buscavam exatamente um teatro que pudesse concretizar o sonho da projeção verbal e visual, além da comunicação não racional, da excitação da imaginação e da condução à visão subjetiva. Assim, a necessidade ontológica de superar as fronteiras materiais fez com que os simbolistas se voltassem naturalmente para a música, numa perfeita conjugação entre som e silêncio, servindo de modelo para a construção de sua poética, afinal, como na poesia, a música transcende a lógica e seria capaz, segundo acreditavam os simbolistas, de penetrar na essência das coisas. Os Simbolistas começavam a se manifestar por um teatro ideal, aspirando ao drama indizível, numa postura contrária àquela em que ainda trazia ao palco uma interpretação melodramática, preenchida por uma estética obcecada pelo realismo cênico, o naturalismo. O teatro simbolista pretende construir em cena um universo mental mais do que físico.

As figuras dos heróis fundadores, conquistadores e navegantes, mulheres sedutoras, figuras trágicas perseguidas pelo destino, vultos de poetas encontram lugar no teatro português. Figuras, enfim, que emergem da própria História e são apresentadas à luz de um sentimento nacionalista, voltando-se para os tempos mais mitificados da

¹ Uma característica peculiar das óperas “pré-wagnerianas” consistia no fato de que tais obras eram compostas de acordo com uma estrutura estilística que impossibilitava ao seu corpo musical possuir um caráter de uniformidade, assemelhando-se, por conseguinte, a uma espécie de “costura musical”, em que os recitativos e as árias interligavam-se por uma qualidade de música composta com o objetivo de associar diversos segmentos dramáticos – geralmente heterogêneos – em uma dada peça musical. Conforme comentam Yara Cznók e Alfredo Naffah Neto: “Não se ouvia a obra em sua duração total para depois percebê-la como uma. Tratava-se da vivência de pequenas e inúmeras unidades propiciadas pelos números isolados que não sem razão eram também chamados de números isolados” (CAZNÓK; NAFFAH NETO, 2000, p. 24). Dando continuidade a suas reformas estéticas, Wagner desenvolve nas suas óperas um projeto sonoro distinto do mero acompanhamento orquestral tão utilizado pelos compositores, elaborando ousadas combinações harmônicas, de modo a tornar a estrutura musical das partituras de suas óperas uma espécie de “sinfonia dramática”, bastante distinta das tendências que estavam até então em voga. Tais inovações acompanham o processo de instauração da postulada “obra de arte total”, síntese artística que englobaria todos os recursos e meios de expressão possíveis para o desenvolvimento de uma ópera, caracterizando-se pelo fato de que a estrutura musical, a cenografia, o libreto, a arquitetura do teatro e os seus demais recursos técnicos somariam para o engrandecimento da mesma. Essa circunstância se reflete inclusive na disposição wagneriana de realizar pessoalmente todos os processos de elaboração do drama musical, criando assim uma obra artística genuinamente orgânica, na qual todas as etapas de sua produção se encontravam sob sua direção.

História de Portugal: Viriato, Afonso Henriques, Pedro o Cru, Vasco da Gama, Rainha Santa Isabel, Luís de Camões, Gil Vicente, Bocage. E, mais do que todos os outros, D. Sebastião e Inês de Castro.

Se é com Henrique Lopes de Mendonça, em *O Duque de Viseu* (1886), que o teatro de tema histórico conhece um novo surto em Portugal, é bastante extensa a lista de autores que fazem do texto literário uma maneira de recuperar vultos da história e das lendas.²

2.

Fernando Guimarães aponta dois importantes nomes para situar o Simbolismo português: Antero de Quental e Teixeira de Pascoas, poetas que, segundo ele, “ocupam a cena literária imediatamente antes e depois do Simbolismo em Portugal” (GUIMARÃES, 1990, p. 90). O primeiro, um dos principais integrantes da chamada Geração de 70, grupo de intelectuais e artistas que seu início ao realismo português; o segundo, diretor de *A Águia* (1912) e figura central como mentor e doutrinador de uma nova filosofia em Portugal, o Saudosismo.

Leitor e admirador de ambos, de Antero, António Patrício aprendeu – e exorcizou – a visão pessimista de que tudo é ilusão e que não há um sentido, uma redenção para a vida humana, nem mesmo para além dela. Há, por exemplo, em *Oceano*, ecos anteriores que posteriormente seriam superados. Conforme escreve António Patrício no prólogo de *D. João e a máscara*: “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” (PATRÍCIO, 1972, p. 11).

Respalado pelo modo peculiar com que lê e interpreta o Saudosismo preconizado por Teixeira de Pascoas, António Patrício passa da torrente ou carga elétrica que é a poesia de Antero a uma profunda sensibilidade encantada pela vida. A sua poética passa a perceber o mundo de forma a revelar a grandeza da vida, sobretudo nos seus textos teatrais, ainda que, invariavelmente, toquem na ideia dominante da morte que é, segundo António José Saraiva e Óscar Lopes, “como que o recorte, a consciência

² Destacam-se, por exemplo, *A Morta* (1890) e *Afonso de Albuquerque* (1907), do próprio Lopes Mendonça; *Leonor Teles* (1889), *O Regente* (cuja primeira representação se deu representação em 1897), *Pedro o Cruel* (1915), de Marcelino Mesquita; *D. Pedro* (1890), de José M. de Sousa Monteiro; *Aljubarrota* (1912), *Nun'Álvares* (1918) e *Santa Isabel* (1933), de Rui Chianca; *Afonso VI* (1890) e *Alcácer-Kibir* (1891) de D. João da Câmara; *Febo Moniz* (1918), de Bento Faria; *Vasco da Gama* (1922), de Silva Tavares; *Viriato Trágico* (1900) e a nova versão da *Castro* de Ferreira (1920), de Júlio Dantas; *O Pasteleiro do Madrigal* (1924), de Augusto de Lacerda; *O Infante de Sagres* (1916) e *Egas Moniz* (1918), Jaime Cortesão; *Viriato* (1923) e *O Infante Santo* (1928), de Luna de Oliveira; *Gomes Freire de Andrade* (1907) e um projeto inacabado de trilogia: *Linda Ignez*, *A Vingança do Justiceiro* e *Morta e Rainha*, de Teófilo Braga

plena e definida, neste escritor, do valor insubstituível de cada momento da vida tensa” (SARAIVA; LOPES, 1997, p. 980).

É possível encontrar no teatro de António Patrício as formas mais ortodoxas da dramaturgia simbolista, como o repúdio da “anedota”, já explicitada pelo próprio Patrício em *Dinis e Isabel*, ao dizer que seu “conto de Primavera” é “uma tragédia, toda íntima, sem indicações de costumes ou cenários mais que as estritamente indispensáveis para situar um drama de consciências” (PATRÍCIO, 1989, p. 7) e, explicando a “fábula trágica” de *D. João e a Máscara*, diz que reduziu ao mínimo a anedota, fixando o que há de essencial no destino das personagens (PATRÍCIO, 1972, p. 10).

Nisto, António Patrício, tal como os simbolistas, afasta-se do teatro tradicional – o teatro naturalista e a anedota burguesa –, reformulando seus textos dramáticos de acordo com um diferente gênero literário, o que se explica justamente pelos subtítulos “contos de Primavera”, “história dramática em dois quadros” e “fábula trágica” atribuídos respectivamente aos textos dramáticos *Dinis e Isabel*, *O Fim* e *D. João e a Máscara*.

José Régio enaltece a “linguagem quase sempre elevada ao poético” das “estáticas e como sonambúlicas composições” de António Patrício, tomando-o como exemplo, quase paradoxal, dum teatro que é “verbalmente espectacular”. Para Régio, esse verbalismo de “rara qualidade literária” e “superiormente musical” surge “da autêntica necessidade de expressão duma autêntica personalidade humano-artística” (RÉGIO, s/d, p. 417-419). Desta maneira, o simbolismo legaria ao teatro português, com António Patrício, uma das mais coerentes expressões de fidelidade à escola num plano de qualidade literária, poética, mas também cênica e espetacular.

Nos textos dramáticos de António Patrício, a história ficcional move-se pelos personagens, cujas falas são atos e decisões, de tal maneira que a intriga se desenvolve dialeticamente para um desfecho que virá resolver o embate entre as forças antagônicas postas em confronto. De fato, tudo é linguagem, tudo é discurso em Patrício, que busca conferir muita força à escrita: é a força da palavra, a referida “espetacularidade verbal” de que fala Régio, como se observa mesmo nas difíceis, mas espetaculares, didascálias. É o caso de *Judas*:

[...] Súbito, como um perfume se faz corpo, a Sombra de Jesus aflora o chão [...] a Face ainda envolta em bandeletas, donde filtra o olhar, amorosíssimo, caindo com um eco de soluço; os pés, – de luar ferido, mal pisando. (PATRÍCIO, 1972, p. 147)

Ou, também, em *D. João e a Máscara*:

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

Frantisek Deak, em seu *Symbolist theater: the formation of an avant-garde*, observa que a distinção central que se formou em torno do teatro simbolista foi justamente a

que se estabeleceu entre teatro e poesia, cujos autores teriam de transcender aparentemente a mútua exclusão entre as duas formas de arte. De fato, no século XIX, a oposição entre teatro e poesia será um tema constante para os simbolistas, sobretudo para aqueles que buscavam transcender a exclusão que teatro e poesia pressupõem. Parece ser esta a tônica dos textos dramáticos de António Patrício.

Há, também, um repúdio às categorias convencionais de personagens e de um tempo e um espaço imediatos. As personagens de Patrício são arrebatadas por uma paixão, como Pedro que, sem restrições, entrega-se à Saudade que o move, como se percebe numa fala sua à Abadessa do Mosteiro de Santa Clara: “Erguei-vos, Madre. Não sou eu que vos venho perturbar. É a Saudade que me traz, é ela só” (PATRÍCIO, 2002, p. 74). Além das personagens, o tempo e o espaço ganham dimensão simbólica. Pedro se proclama o “Rei-Saudade”; três dias Pedro viverá com sua amada para – como Cristo ressurrecto após três dias – erguê-la para a vida, como ele diz no diálogo com Afonso, seu escudeiro: “imagina tu que justiça foi feita. [...] Então, a paz de Deus virá sobre a minha alma... três dias viverei com ela o meu amor... [...] Logo... logo depois de os justicar, vou erguê-la da cova... à minha Inês” (PATRÍCIO, 2002, p. 30); ainda em *Pedro, o Cru*, Portugal (espaço geográfico) torna-se “uma província apenas” diante de um reino maior – o Reino da Saudade, erigido por Pedro: “o meu reino de segredo, sem fronteiras, o meu reino de amor abrange a Morte, a sua natureza de mistério...” (PATRÍCIO, 2002, p. 24).

A atmosfera de sonho que Patrício cria para *Dinis e Isabel*, conforme o próprio autor sugere no prólogo da obra, ao dizer que a intenção lírica do conto é dramatizar “o sonho de alguém que numa manhã de Primavera entrasse numa igreja e adormecesse sob influência fulgurante dos vitrais” (PATRÍCIO, 1989, p. 7). Assim, a ação, mais sonhada que vivida, é posta a serviço da revelação das almas.

Em *D. João e a Máscara*, as didascálias e indicações de cena são breves tanto na caracterização do espaço quanto na das personagens que “agem”, como, também, as referências ao momento em que a “ação” ocorre, sobretudo o tempo da sedução. Os acontecimentos passam-se em Sevilha, e circunscrevem-se, no espaço, aos palácios de D. João e do Duque de Silves, à casa de D. Ana e, no final, ao Convento de La Caridad. Aliás, nas primeiras indicações de cena algumas características próprias do teatro simbolista são bem perceptíveis: para além da animização de imagens, uma madrugada úmida de outono que “vai descerrando devagar as pálpebras”, uma porta de ferro, “solene e alta, armoriada” (PATRÍCIO, 1972, p. 15).

A musicalidade tem um carácter marcante na escrita de António Patrício, para quem “A música é o médium do Mistério” (PATRÍCIO, 1995, p. 123). Subjaz a escrita teatral de Patrício uma forte corrente musical, num engenhoso cuidado rítmico e sonoro, com uma imagística extremamente elaborada: sinestésias, repetição de sons, de palavras, de metros – como se fossem fragmentos poéticos postos em prosa – como nos decassílabos de *Judas*:

A SOMBRA DE JESUS

Dos doze és para mim o mais amado.

JUDAS, com desespero

Não posso ouvir, Senhor, não *devo* ouvir

(PATRÍCIO, 1972, p. 148)

ou, mais fortemente marcado, nas frases que são construídas como versos decassílabos, em *Pedro, o Cru*, em que o rei fala de 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. (PATRÍCIO, 2002, p. 98)

Observa-se, portanto, que a musicalidade confere um tom às falas poéticas das personagens, não são adornos, mas complementos daquilo que têm a dizer, passando pela justificativa de que a Palavra deixa para Música a criação de uma atmosfera em que o Verbo irá adquirir o seu pleno sentido.

Em *D. João e a Máscara*, os diálogos que correspondem aos momentos mais solenes são, em geral, tratados como fragmentos musicais, como ocorre no final da “fábula trágica”, em que se opera a passagem do recitativo para a ária, ou, também, no primeiro encontro entre D. João e a Morte, cuja voz é detentora de um poder de encantamento:

D.JOÃO:

A tua voz, que tem?... Parece que desperta

uma alameda de visões, entreaberta...

[...]

Ó Máscara sem sono,

se tu vens, se tu vens nesta manhã de Outono,

p’ra me dizer enfim o sentido da vida,

numa casa sem luz, há a Manhã escondida.

Doces, doces as mãos – como de folhas mortas,

acordando a matilha e descerrando as portas...

(Silêncio breve)

Onde foi que eu Te vi? – Foi em mim? Foi em mim?...

(PATRÍCIO, 1972, p. 36-37)

Outra forte herança simbolista presente no texto dramático de António Patrício é a presença imaterial de forças sobrenaturais. Dinis e D. João, por exemplo, lutam contra uma potência invisível. Em *Dinis e Isabel* ela se apresenta na forma do perfume exalado pelas rosas:

ISABEL

Oh! Oh!... Guiai-me. Tende pena, amigo. Socorrei-me. (*Pára um instante: olhando em si*) Deixai-me relembrar junto de vós. Quando deixei cair a arregaçada, pus a minha alma em Deus e nem olhei. Tinha

medo por vós, por vossa dor, não por o que de dor a mim viesse. Passaram-se uns instantes. mal vivia. Depois esta pergunta sem sentido, em que havia terror, que me gelava: – “eram pães... dizei... trazíeis pães?...” Olhei então, e vi maravilhada, a cabeça nas mãos desse perfume, nas invisíveis mãos que ma tomavam... (PATRÍCIO, 1989, p. 64)

Em *D. João e a máscara*, ela está presente em todas as mulheres e, por fim, na Soror Morte:

SOROR MORTE

Desce ao claustro, de noite, sem ruído:

o mistério p'ra ti, é um novo sentido;

[...]

O silêncio da noite é um turbilhão de gemas

sofrendo como tu, em órbitas sem nome,

do mal, do grande mal que te consome.

(PATRÍCIO, 1972, p. 137)

Pode-se, assim, observar nos textos dramáticos de António Patrício os principais pressupostos do teatro simbolista, manifestando-se em temas como a vida, a morte, as contradições e dualismos do ser humano – carne e espírito, finitude e infinitude – como apego, como vocação nostálgica do Absoluto. A fronteira entre morte e vida dificilmente pode ser detalhadamente delimitada pela compreensão humana. Há, porém, que se atentar que, ainda que haja toda essa influência simbolista, Patrício conservou tão somente o que servisse à sua maneira pessoal de se expressar. Assim, se Patrício soube ser um simbolista bastante ortodoxo, soube, também, acompanhar a própria evolução que o movimento Simbolista incutiu em sua própria poética.

3.

No contexto do teatro simbolista, Luiz Francisco Rebello destaca que “Raros foram os poetas simbolistas que resistiram à solicitação do teatro” (REBELLO, 1979, p. 15). Os principais nomes do teatro simbolista português – ou que, não necessariamente simbolistas, mas que escreveram dramas com base nesta estética – foram, essencialmente, poetas. São os casos de Eugênio de Castro, Fernando Pessoa e António Patrício. Como destaca Vieira Pimentel, somente “com *O marinheiro* (1913) de Fernando Pessoa e a obra de António Patrício, o simbolismo se poderá considerar consagrado e razoavelmente aclimatado à nossa latitude” (PIMENTEL, 2001, p. 152).

Ao situar António Patrício no contexto finissecular, cabe ressaltar que seu primeiro texto dramático – *O Fim* – data de 1909 e o último – *D. João e a Máscara* – de 1924, para se verificar que os textos se desenvolvem numa época marcada por múltiplas tendências, o que poderia fazer supor que António Patrício é um simbolista tardio ou

simbolista extemporâneo. Entretanto, seriam enquadramentos insuficientes para um escritor que, como simbolista, foi, sobretudo, heterodoxo.

Em seus textos dramáticos, Patrício realizou uma “tragédia íntima”, em cuja efabulação afasta-se do real, porque se centra no mito e integra personagens que perseguem sombras. Os simbolistas, por exemplo, para atenuar a materialização das personagens, fizeram muitas vezes das personagens espectros e figuras sonâmbulas. Não existe, porém, nos personagens de António Patrício a apatia, a ausência de vontade, marcas, aliás, tão caras à estética teatral simbolista, como aponta Anna Balakian ao dizer que “As personagens atuam de modo tão igual, falam tão pouco, esperam infinitamente que alguma coisa aconteça em lugar de lutarem contra o destino” (BALAKIAN, 2007, p. 99)³.

As personagens de Patrício se aproximam mais, portanto, de um Axël⁴, de Villiers de L'Isle Adam, do que das personagens extremamente apáticas do teatro de Maeterlinck, frente aos acontecimentos, marcados de silêncios e hesitações. Em vez disso, as falas e ações das personagens de Patrício demonstram uma paixão, denotam uma ação diante das vicissitudes da morte. São *videntes*, vivenciam o *desregramento dos sentidos*. As personagens de Patrício, na verdade, mesmo convivendo com as sombras, mantêm-se despertas e detentoras de todos os seus sentidos, assumindo a violência e os seus instintos.

³ Aceitam os eventos vivenciados, denotando uma entrega plena ao jogo de forças do devir. A passividade de tais personagens decorre de uma falta de potência vital, fazendo com que aceitem vulgarmente os eventos com os quais se deparam. Resignam-se, acreditam que se algo é ruim para a vida, de modo algum é pertinente interceder para que se modifique o que é ruim, pois é melhor sofrer, mas sobreviver, do que lutar para não mais sofrer e exaurir, assim, rapidamente o exíguo fio de energia vital que ainda anima o corpo.

⁴ Axël realiza uma escolha: ao optar pela morte, opta pela vida interior, pela preservação de seu sonho, como a como se pode observar na sua fala à amada Sara: “Viver? Não. Nossa existência está completa, e sua taça transborda! Que ampulheta contará as horas desta noite! O futuro?... Será, crê nestas palavras: nós acabamos de esgotá-lo. Todas as realidades, amanhã que serão elas em comparação às miragens que acabamos de viver? [...] A qualidade de nosso espírito não nos dá direito à terra.” (LISLE-ADAM, 2005, p. 198). O mesmo se pode observar justamente na didascália que encerra a obra: “Axël leva aos lábios a taça mortal, bebe, estremece e vacila; Sara pega a taça, termina de beber o resto do veneno, depois fecha os olhos. Axël cai; Sara se inclina para ele, arrepiando-se, e eis que estão jazendo, entrelaçados, sobre a areia do corredor funerário trocando sobre os lábios o suspiro supremo. [...] ouvem-se, de fora, os mumúrios distanciados do vento na vastidão das florestas, as vibrações do acordar do espaço, a agitação das planícies, o alarido da Vida” (LISLE-ADAM, 2005, p. 206).

Resumo: Ao situar Antônio Patrício no contexto finissecular, cabe ressaltar que seu primeiro texto dramático – *O Fim* – data de 1909 e o último – *D. João e a Máscara* – de 1924, para verificar-se que os textos se desenvolvem numa época marcada por múltiplas tendências, o que poderia fazer supor que Patrício é um simbolista tardio ou simbolista extemporâneo. Entretanto, seriam enquadramentos insuficientes para um escritor que, como simbolista, foi, sobretudo, heterodoxo. Sua obra situa-se numa convergência do Simbolismo e do Saudosismo, e, como será analisado, se Patrício soube, de fato, assimilar a herança simbolista, soube também acompanhar toda a evolução da estética simbolista, construindo uma obra original.

Palavras-chave: Antônio Patrício; Literatura Portuguesa; Simbolismo; Heterodoxia

Abstract: By situating Antônio Patrício the end of century context, it is noteworthy that his first dramatic text – *O Fim* – date of 1909 and the last – *D. João e a Máscara* – 1924, to verify that the texts are developed in a time of multiple trends, which could make suppose that Patrício is a late symbolist or symbolist extemporaneous. However, would be insufficient frameworks for a writer who, as symbolist, was especially heterodox. His work lies at the convergence of Symbolism and Saudosismo and, as will be discussed, is Patrício knew, indeed assimilate, symbolist heritage, knew also follow the entire evolution of the Symbolist aesthetic, building an original work .

Keywords: Antônio Patrício; Portuguese Literature; Symbolism; Heterodoxy

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAZNÓK, Yara Borges; NAFFAH NETO, Alfredo. *Owir Wagner – Ecos nietzschianos*. São Paulo: Musa, 2000.
- DEAK, Frantisek. *Symbolist Theater – The Formation of an avant-gard*. London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- GUIMARÃES, Fernando. *A poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1990.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- L'Isle-Adam, Villiers de. *Axël*. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- MARIE, Gisèle. *Le Théâtre symboliste*. Paris: Nizet, 1973.
- MORÉAS, Jean. Um manifeste littéraire. In: MICHAUD, Guy. *Message Poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1947.
- OSAKABE, Haquira. Judas – uma pequena obra-prima. In: *Revista Letras*. Curitiba: Editora UFPRN. nº 71. 2007.

- PATRÍCIO, António. *D. João e a Máscara*. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1972.
- . *Dinis e Isabel*. Aveiro: Livraria Estante, 1989.
- . *Pedro, o Cru*. Minho: Edições Vercial, 2002.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PIMENTEL, F. J. Vieira. *Literatura Portuguesa e modernidade: Teoria, Crítica, Ensino*. Braga: Angelus Novus, 2001.
- REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro simbolista e modernista*. Amadora: Bertrand, 1979.
- RÉGIO, José. Sobre o teatro de António Patrício. In. *Estrada Larga*. Orientação e Organização de Costa Barreto. Porto: Porto Editora, s/d.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1997.
- WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1990.