

É TARDE, INÊS É MORTA: A ENCENAÇÃO DA FALTA EM “PEDRO, O CRU”, EM DIÁLOGO COM A CONTEMPORANEIDADE

Camila da Silva ALAVARCE*

- **RESUMO:** o presente estudo analisa as confluências entre o final do século XIX português e o cenário contemporâneo – no que diz respeito às inclinações da teoria literária e dos estudos culturais e, ainda, no que se relaciona ao contexto pós-pandemia. Nesse sentido, a peça de António Patrício – situada cronologicamente no início do século XX, publicada em 1918, – coloca questões que ampliam a discussão em torno de temas caros à contemporaneidade, como, por exemplo, a discussão em torno da precariedade da palavra – especialmente diante de um olhar (e de um pensamento criativo) que prioriza a complexidade e a diversidade das subjetividades, em detrimento de qualquer noção de coletividade ou de “centro”. Logo, a referida peça, ao tecer uma “narrativa da interioridade”, cujos acontecimentos estão para além do espaço tido como “normal” ou “típico”, favorece a discussão em torno da contingência da linguagem, retomando, ainda, temas que marcam muito a construção da identidade portuguesa, como o sentimento da saudade e da nostalgia, a morte e a ausência.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Contemporaneidade. Simbolismo português. Linguagem. Contingência. Morte

Introdução

Estudar as confluências entre a Modernidade (dos românticos até as décadas de sessenta e setenta do século XX) e a Pós-Modernidade (modo de operar estético-literário que figura, predominantemente entre as narrativas contemporâneas, pós 1960) é um trabalho que me interessa muito e que, portanto, tem sido marca significativa de minha produção acadêmica.

Como o que tenho em mente, com esse trabalho, não é a análise de uma narrativa contemporânea, mas sim, o estudo da peça teatral de António Patrício intitulada *Pedro, o cru*, publicada em 1918, não seria muito profícuo – especialmente no que

* Ufscar – Universidade Federal de São Carlos – Departamento de Letras. São Carlos – SP – Rod. Washington Luís km 235 – SP – 310 – São Carlos CEP 13565-905 – camilaalavarce@ufscar.br

se refere à construção estética desse texto – o estudo da pós-modernidade. Ainda que compreendamos esse conceito para além de uma cronologia – como modo de funcionar esteticamente, podendo, portanto, figurar em um texto ficcional do início do século XX – “Pedro, o cru” marca uma outra reflexão, alvo de meu interesse nesse momento. Embora dialogue de perto com as reflexões contemporâneas, contribuindo significativamente com as discussões culturais e estético-literárias atuais, não vejo, nessa peça, um pensamento criativo que funcione (esteticamente, portanto) de maneira pós-moderna – pensando esse conceito, especialmente, de acordo com o entendimento de Linda Hutcheon (1991).

Nota, sim, na referida peça, uma proposta reiterada – simbolista por excelência – de se pensar as (im)possibilidades da palavra, as suas potências e, em especial, a sua precariedade no partejamento de um real que sempre “sobra”, estando repousado, invariavelmente, para além da arbitrariedade – e previsibilidade – do signo linguístico. Essa discussão – esse “como hei-de dizer” incessante – marca as páginas de “Pedro, o cru”, suscitando reflexões fundamentais em torno de questões que são caras à contemporaneidade e aos Estudos Culturais.

A própria tessitura de Pedro, como herói simbolista que abre mão da vida prática, preso tão somente à figura morta de Inês de Castro “duvidando de que valesse a pena viver” (WILSON, s/d, p. 182) favorece um repensar acerca da complexidade de questões que vem sendo melhor elaboradas recentemente, como o conceito de trauma, a insuficiência da palavra e, ainda, o papel da literatura nesses contextos de exceção.

Assim como em Axel, de Villiers de L’Isle-Adam, em “Pedro, o cru” encontramos “esse ideal de renúncia à experiência do mundo exterior, em prol da experiência imaginativa tão somente” (WILSON, s/d, p. 182). Isso resulta na construção de um personagem ensimesmado, apartado da realidade, perscrutando o seu interior em busca de elaborar, por meio da palavra, a ausência inaceitável e repetida de Inês.

Portanto, os temas da memória e da recordação, o hibridismo dos gêneros literários, a questão da contingência da palavra, que nos conduz também para reflexões importantes sobre o conceito de trauma e de indizível – todas essas problemáticas como objeto do olhar contemporâneo – podem ser ampliadas e complexificadas a partir do estudo de “Pedro, o cru”, de António Patrício. A peça propicia, ainda, a retomada de uma reflexão mais específica em torno de Portugal e da construção de uma identidade reiteradamente calcada e reatualizada com base nos sentimentos de ausência, de nostalgia e de saudade: a identidade portuguesa.

Diante do cadáver de Inês de Castro: a contingência da palavra

Resgatando, aqui, parte das reflexões que proponho no projeto de pesquisa que desenvolvo junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

(PPGLit /UFSCar)¹, retomarei brevemente os “lugares” que a palavra tem assumido no decorrer das grandes épocas estético-literárias, em sua relação com o real circundante. Recuperar essa discussão significa também, em alguma medida, voltar a pensar sobre qual olhar foi privilegiado em cada uma dessas épocas.

O modo de pensamento e, portanto, o modo de olhar clássico prioriza a imitação ou a sucessão de igualdades, resistindo, por conseguinte, a uma apreensão do que quer que seja pelas vias da singularidade. Logo, a noção de arte está vinculada, para os clássicos, a certo ideal platônico de eternidade: se o eterno é o que não sofre a corrosão do tempo, há que se criar – na arte – algo da ordem de um coletivo e de uma objetividade para que, postos na escuridão o específico e o diverso, se teça o efeito de sucessão linear de uma história aparentemente “reta”, igual – uma ilusão de repetição e, portanto, de infinitude. A palavra precisa ser, necessariamente, essa “mediação fiel” a nos dar o real, preexistente ao verbo, tal como ele é: imitação.

Por volta da metade do século XVIII, novas ideias passam a figurar não apenas no cenário literário, mas também no âmbito da filosofia, da história e das artes, de um modo geral – ideias estas que dialogam com uma compreensão mais romântica do mundo, no sentido da reflexão proposta por Seligmann-Silva:

A individualidade da linguagem (assim como a da poesia ou da arte) é resgatada pelos românticos contra o acento iluminista (e humanista, retórico) na sua universalidade. A concepção do *Genie* da língua é aplicada a cada língua particular; por assim dizer, cada indivíduo falaria apenas um idioleto, pois a língua é a expressão da sua individualidade, de sua forma de ler o mundo: ‘Cada pessoa tem a sua própria língua. Língua é expressão do espírito. Línguas individuais. Gênio-da-língua’, escreveu Novalis [...] (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 319)

É nesse período que temos o início da Modernidade e a legitimação do eu, trazidos pelo Romantismo. Para Volobuef (2008, p. 16),

É no século XVIII que se começou a defender a pluralidade do Belo, ou seja, o conceito de Belo como único referencial foi cedendo lugar à possibilidade de aceitação de diversos ideais estéticos, os quais nasciam do reconhecimento das diferenças culturais de cada povo e da valorização da criação individual. Assim, este conceito opunha-se ao ponto de vista anteriormente defendido, segundo o qual o ideal clássico seria válido para todos os indivíduos de todos os lugares e épocas.

¹ Título do projeto: Por uma concepção romântica da linguagem: ironia, performance e figurações do indizível e do contingente na literatura

Pensar que há um “ideal clássico válido para todos os indivíduos de todos os lugares e épocas” é, efetivamente, conferir um lugar ao sol apenas ao igual e à sua repetição. O que a Modernidade inaugura é, antes de mais nada, um novo modo de apreensão da História – modo este que acolhe o diferente e que, ao enxergá-lo, assume a possibilidade da ruptura, fazendo ver melhor, inclusive, a passagem do tempo. A Modernidade clareia, portanto, a inevitabilidade da finitude. O movimento literário que se erige, pois, ao final desse século XVIII, é o Romantismo. Como nos explica Rorty (2007, p. 25):

[...] os poetas românticos vinham mostrando o que acontece quando já não se pensa na arte como imitação, porém como uma autocriação do artista. Eles reivindicavam para a arte o lugar tradicionalmente ocupado na cultura pela religião e pela filosofia, o lugar que o iluminismo havia reivindicado para a ciência.

Logo, distanciando-se da visão clássica do mundo, que acaba por colocar a arte num lugar hierarquicamente menor, como cópia do mundo sensível – e, portanto, uma imitação da imitação ou mentira – o modo de apreensão romântico do mundo é aquele que o reconhece – e, por extensão, a arte – como diversidade, conferindo ao mundo (e à arte) a movência da relatividade: “O que se vislumbrou no fim do século XVIII foi que qualquer coisa podia ser levada a parecer boa ou má, importante ou sem importância, útil ou inútil, ao ser redescrita” (RORTY, 2007, p. 32). Nesse sentido, o ideal de arte está vinculado, necessariamente, ao potencial criativo do artista e – por que não – à possibilidade de verdade.

Portanto, em lugar da imitação, a arte é compreendida pela Modernidade – e pelos românticos – como um “olhar originário lançado para fora.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2001). A partir desse olhar, a palavra ganha, pois, o lugar privilegiado de “dar a ver” ou de “parir” um real que possivelmente só passará a existir por meio dessa “palavra criadora” – já distante, necessariamente, da ideia clássica da palavra-imitação ou representação.

A razão cede lugar à imaginação e, conseqüentemente, um olhar novo se institui – mais fiel ao “humano” em seu potencial de movimento, de diversidade, de relatividade, de vida-viva, enfim. A assimilação romântica do mundo – ao legitimar-se, em muitos aspectos, em contraposição ao olhar clássico – acolhe, inclusive, esse olhar (clássico), rompendo com ele ambigüamente, no sentido da Modernidade (PAZ, 2013, p. 58).

Rorty, ao falar da contingência da linguagem – instaurada (muito) por conta desse modo de apreensão romântico do mundo – chama a nossa atenção para o fato de que, mergulhados nessa contingência, não é possível pensar que “a verdade

está dada” ou que “o mundo está dado” e que caberia a nós descobri-los (2007, p. 27). Na realidade, se, de fato, a contingência marca as nossas existências desde a linguagem, estamos, pois, constantemente, criando “verdades”, criando mundos possíveis.

Logo, graças à contingência da linguagem, ao nomear, perdemos o objeto “real” sobre o qual estamos nos debruçando, para esquadrihá-lo. Ao atravessá-lo pela palavra, perdemos o objeto de nossa atenção, mas sabemos – graças à certeza romântica da improbabilidade da imitação – que, em busca de nomear, criamos outros mundos possíveis, no entorno daquele objeto perdido, estabelecendo relações outras entre ele e o “real”. Aliás, essa é a única chance de dizer a falta, ainda que precariamente, pois o mundo não existe fora da palavra: “O mundo existe, mas não as descrições do mundo. Só as descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas. O mundo em si – sem o auxílio das atividades descritivas dos seres humanos – não pode sê-lo.” (RORTY, 2007, p. 28)

O teatro de António Patrício – um teatro simbolista por excelência – coloca em movimento uma reflexão importante em torno da representação literária e de sua fragilidade fundadora, na medida em que se assenta numa discussão em torno da precariedade da palavra. A certeza dessa fragilidade impulsiona, é claro, a busca por novos vocabulários, por diferentes modos de dizer: fragilidade e força. Escrever o indizível como indizível – sem torná-lo dizível. Questionar e explorar as possibilidades da palavra. Atravessar a experiência traumática pela palavra. Nomear a dor. Diz Richard Rorty, “o mundo não fala. Só nós o fazemos (2007, p. 30). Certamente por isso o teatro de Patrício caracteriza-se pela renovação do gênero dramático, ampliando-o, especialmente pela acolhida de uma intenção marcadamente lírica – em busca de um dizer, de um parir aquilo que, pela primeira vez, vai existir, vai se dar a ver – ainda que encoberto.

Como hei-de dar em pedra essas mãos de anjo ou como dizer a falta?

Como é que Pedro vai dizer a sua dor!? A peça concebe, é claro, a ideia da impossibilidade da realização amorosa, afinal de contas, “é tarde, Inês é morta”. No entanto, quero olhar, hoje também, para a impossibilidade de, por meio da palavra inscrita num relato, se dizer esta improbabilidade específica: a de que Pedro possa viver, novamente, a sua amada Inês de Castro – pensando, ainda, sobre que impossível é esse ou de que impossível António Patrício nos fala.

Como dizer a experiência, de que maneira representar, pela palavra, os acontecimentos, por que meios encontrar uma palavra que dará conta de partilhar esse real – são preocupações de um “estar no mundo” simbolista. Esse modo de estar e de pensar o mundo do fim de século XIX – marcadamente romântico também – movimenta, ainda hoje, a reflexão contemporânea em torno de questões semelhantes a esta: como nomear acontecimentos, situações e até modos de existir de exceção,

situados nas bordas da experiência, para além do universo concentracionário do centro?

Os simbolistas se voltam para dentro de si à procura de zonas mais profundas, iniciando uma viagem interior de imprevisíveis resultados. Mas acontece que uma tão íntima sondagem ultrapassava o plano do razoável [...]. E ultrapassando o consciente, tombavam no subconsciente e no inconsciente: mergulham no caos, no alógico, no anárquico, a que se reduz, em última análise, a vida interior de cada um. Mas enquanto ‘descoberta’ das vivências alógicas é uma coisa: o indivíduo podia examiná-las interminavelmente como vagas manifestações de sua interioridade vegetativa e inerte; *outra coisa muito diferente é tentar traduzi-las de modo conveniente. A gramática tradicional, a sintaxe lógica, o vocabulário comum seriam incapazes de realizar uma empresa que necessitava de expressões, e de uma sintaxe nova para transmitir um conteúdo inteiramente novo. Como fazer? Criar os meios de expressão apropriados [...].* (MOISÉS, 1999, p. 210, grifos meus)

Mariana Camilo de Oliveira, em “A dor dorme com as palavras” (2011), tecendo uma reflexão em torno dessa questão que, por razões e caminhos diversos, também serviu de mote aos simbolistas –, refere-se ao indizível como algo da ordem do irrepresentável: “um indizível além e aquém da linguagem, marcado por certo caráter singular e intransferível do experimentado.” (p. 128) Ela explica que “o problema mesmo da poesia é aproximável a tal ideia – tornar o universal (linguagem) singular; barrar o automatismo da linguagem.” (2011, p. 128) Logo, uma vez que se tem a ciência da falta imposta pela palavra – certeza esta perpetuada por românticos e simbolistas até a contemporaneidade – buscam-se novas formas de dizer, inclusive, aquilo que nos parece “irrepresentável”, qual seja o ato principal de “Pedro, o cru”: um homem desenterrando a sua amada, morta há 7 anos, para coroá-la rainha.

No entanto, penso que o “não partejável” não seja exatamente o ato de desenterrar Inês ou, ainda, a vingança premeditada por Pedro para os algozes de Inês de Castro – vingança que inclui (e executa) arrancar o coração de Pero Coelho pelas espáduas e comê-lo, cru – afinal de contas, esses acontecimentos são narrados, são atravessados pela palavra, na peça. Escrevendo e costurando ideias, penso que o indizível ecoe, sim, no espaço da tragédia íntima vivenciada por Pedro – que, talvez, ainda sinalize uma tragédia outra, mais ampla, de uma nação. Então, por que meios Pedro – “esse rei que te fala e não conheces, que é rei de Portugal e anda na morte, porque é nela que vive o seu amor” (1990, p. 63) – por que meios Pedro dirá a sua dor? Ou ainda: que pesar tenta António Patrício dar à luz, quando tece a interioridade de Pedro?

*É tarde, Inês é morta: a encenação da falta em
“Pedro, o cru”, em diálogo com a contemporaneidade*

É a nossa hora, Inês... Estamos sozinhos. Estás bem assim? Tu ouvem-me dormindo. Eu fico aqui, à tua cabeceira. Não bulas, meu amor, dorme assim queda, como a tua estátua ali, sobre o teu túmulo [...] Sinto na minha alma a tua alma – como a água numa fonte noutra fonte, como a luz na luz, e Deus em Deus... Sinto-me tanto, que te perco em mim. Aqui me tens, Inês: sou o teu Pedro. O que ele tem, o que ele tem pra te contar!... Eu bem sei que tu sabes... sabes tudo. Os teus ouvidos, na Morte, ouvem melhor. Ouviram o desespero do teu Pedro – uma noite de pedra sobre esta alma – ouviram as suas lágrimas caladas: ouviram toda, toda a sua dor. Eu sei... eu sei... **As palavras, por si, dizem bem pouco; mas acordam a alma, meu amor. Se não fosse assim, para quê!?... falar... Fala-se para cair no teu silêncio – no silêncio em que a alma sorri toda... O teu Pedro quer falar: deixa-o dizer** [...] Mil vezes, minha Inês, mil vezes sofri na minha carne a tua morte. Via-o sempre – o espaço era para ele – o teu corpo de amor, tão grande e belo. Deixei de ver o sol: via-o a ele. A brancura de flor da tua pele era a luz da minha solidão. Vivía com o teu corpo na memória – como um lobo num fojo com a presa. E então a minha dor – todo o meu gozo – foi reviver nesta carne o eu martírio. Mas mais, ainda mais que as tuas feridas, me faziam sofrer as tuas mãos... **As tuas mãos, amor, via-as pisadas, como asas partidas, que ainda tremem. Eram a coisa mais triste que o sol viu.** Os assassinos tinham-nas pisado. O ar, a luz, faziam-nas sofrer. E eu ouvi-as pisar: ouvia... ouvia... Oh! Foi como pisar pássaros mortos... (1990, p. 146-147, grifos nossos)

Por meio de tantas passagens como essa ao longo da peça, faz-se claro que há, na interioridade de Pedro, uma “realidade impossível” e traumática resistindo à malha simbólica da palavra (SELIGMANN-SILVA, 2018, p.71); na peça, esse real traumático quase prescinde da palavra porque, fatalmente, seu contorno – por não estar ainda nomeado, em absoluto – acaba por coincidir com a concretude última – máxima – do contorno do corpo morto de Inês de Castro. Mariana Camilo de Oliveira, em diálogo, também, com as reflexões de Seligmann-Silva, explica:

O abjeto não é um objeto [...] nem um sujeito: trata-se do que há de mais primitivo em nossa economia psíquica, ocasiona-se a partir do recalque originário, manifestação da protocisão – uma negação violenta que instaura o eu. Um não sentido que nos oprime, diferentemente do sublime, sobre-sentido que nos escapa. A manifestação privilegiada do abjeto [...] é o cadáver (*cadere*, corpo que cai); o corpo sem alma. (2011, p. 129)

Sem desenvolver essa relação que pretendi apenas sinalizar – entre o texto de “Pedro, o cru” e o conceito de abjeto – importa notar que o texto dramático, em António Patrício, tem a sua ação diminuída graças a essa abertura para o mundo

interior das personagens – no caso, o mundo interior de Pedro. É recorrente, na peça, a utilização de imagens líricas belíssimas – como essas, que acabamos de ler – em detrimento de uma linguagem mais objetiva, voltada para a ação – traço que caracteriza o estilo dramático. As passagens poéticas abundam no texto, marcadas por metáforas criativas, como esta, abaixo, em que Pedro compara a amada à lua, na noite em que aguarda a chegada dos assassinos de Inês. Ao lado de Afonso, este lhe chama para olhar o céu: “Vede, meu senhor, o luar”. A resposta de Pedro:

É verdade, Afonso. A lua dela!... Começa a sua ronda. Nunca a esquece. E tem um olhar de sede... Eu sei... eu sei. Não há fontes no céu para aquela sede. (Exaltando-se) Vem morta de fadiga... Está cansada. Está como eu. Não pode esperar mais [...]. Afonso! Afonso!... Olha a lua!... Tem a face de Inês... da minha Inês... exangue... exangue... como eles a deixaram... (1990, p. 65, 69)

O lirismo atravessando o drama é marca significativa de “Pedro, o cru”, revelando o caráter vincadamente poético da peça. É curioso notar que passagens como essas, acima, não contribuem diretamente para o desenvolvimento do drama, mas apontam, sim, para a tessitura de uma interioridade – a de Pedro. Conforme explica Simone Nacaguma:

Essa supremacia da forma interior sobre a exterior parece transparecer certo abandono do autor (Patrício) por uma exclusiva expressão poética através de versos, revelando nesta peça a preferência pela “fôrma” da prosa no lugar do verso para expressar poesia, o que, sem dúvida, resultou em maior complexidade da linguagem: o diálogo dramático da peça constitui prosa ou poesia? Prosa poética? Drama lírico? (2011, p. 128)

Prosa? Poesia? Drama lírico? Drama estático? (2011, p. 128) A mistura dos gêneros revela um pensamento criativo em busca de um dizer – um dizer que, ciente de sua precariedade, almeja “falar” de um modo mais completo, quase desesperado, para fazer jus àquilo que esquadrinha: a subjetividade de Pedro, a qual pretende dar à luz pela palavra. Logo, esse dizer, sem abrir mão da ação dramática – voltada para o palco – prioriza um tom lírico que – recusando a referencialidade do exterior – flerta com a interioridade.

Emil Staiger (1974) apresenta uma proposta bastante “movente” da ordenação em gêneros literários – que ele, pra começar, nomeia “estilos”. De uma maneira que me interessa muito, esse estudioso atribui “movimentos” a esses estilos mais “movediços”, na concepção dele: ao estilo dramático, a tensão; ao estilo épico, a apresentação e, ao estilo lírico, a recordação. António Patrício nos apresenta o drama, nos conta a tensão – representada especialmente pela espera que Pedro empreende pelos algozes de Inês de Castro, mas também a espera por se encontrar

com o cadáver da amada e, ainda, por sua coroação depois de morta. No entanto, efetivamente, o mergulho mais profundo desse pensamento criativo se dá nos espaços da recordação.

Mestre António – escultor que, a pedido de Pedro, faz a estátua de Inês de Castro – é uma personagem marcante nesse aspecto; um dia antes da coroação, ele aparece e nos traz falas importantes de El-Rei, na medida em que acrescentam detalhes marcantes para a construção da subjetividade de Pedro, calcada na dor, na memória da amada e em seu desejo insano de perpetuar Inês. António, olhando a estátua, diz ao prior:

Bendito seja Deus! Não foi em vão. Dá-lhe o luar nas pálpebras cerradas. Parecem transparentes... são de seda. Dir-se-ia que coam o olhar dela. (Pausa) “Quando estou triste – disse-me ainda Er-Rei, olhando a estátua – **lembrar o olhar de Inês** faz-me tão bem – como a água nos campos, ao silêncio.” [...] “**As mãos de Inês – disse-me El-Rei D. Pedro – até mesmo dormindo, acarinhavam.** Adivinhava em sonho os nossos filhos.” E eu a ouvi-lo tinha vontade de chorar, pensava: **como hei-de dar em pedra essas mãos de anjo!**?... (1990, p. 135-136, grifos nossos)

Esses trechos da peça são muito representativos da discussão que estou tecendo aqui: são passagens absolutamente líricas, tocantes, delicadas, que conferem ao teatro de António Patrício a singularidade inerente à poesia. A própria “dobra” sobre si mesmo, operada por esse drama lírico, enfatiza um olhar da ficção para a própria ficção, em detrimento de um olhar para o exterior, preocupado em dizer esse mundo “de fora”, de para além do sujeito. Em “Pedro, o cru”, encontramos, pois, não apenas uma preocupação com a construção de interioridades, mas também um movimento “para dentro”: um olhar da ficção se pensando, empenhado em refletir sobre os limites e as possibilidades da representação e, claro, da própria palavra.

Como hei-de dar em pedra essas mãos de anjo? – questiona-se o escultor de Inês. O próprio Pedro, como vimos, reconhece a provisoriedade da palavra, que dificilmente dará conta de parir a experiência da morte tal como ele a está sentindo. Ao conversar com o cadáver da amada, ele diz, conforme já lemos: “As palavras, por si, dizem bem pouco; mas acordam a alma, meu amor. Se não fosse assim, para quê!?... falar... Fala-se para cair no teu silêncio – no silêncio em que a alma sorri toda... O teu Pedro quer falar: deixa-o dizer.” Patrício, na tessitura desse personagem angustiado, insano, desesperado, faz figurar, portanto – e inclusive – a falta imposta pela palavra dita ou escrita, afinal, “fala-se para cair no teu silêncio: palavra, silêncio, morte, falta, falar, morrer.

Emil Staiger (1974) ensina que o passado como tema do lírico é um tesouro da recordação. Para o estudioso, conseguimos atravessar pela palavra acontecimentos passados que estão armazenados na memória – o que caracteriza o estilo épico. No

que diz respeito ao estilo lírico, ele se aproxima das sensações que ainda não foram “lidas” ou simbolizadas pela palavra, escapando, resistindo à representação – mas reverberando de modo inconsciente, se repetindo sem fim no sujeito: um paralelo para ser desenvolvido em trabalhos futuros, entre o conceito de trauma, no entendimento de Seligmann-Silva (2018), e a questão do lirismo em Emil Staiger (1974)²

Aromas, mais que impressões óticas pertencem à recordação. Pode ser que não conservemos um aroma na memória, mas sem dúvida o conservamos na recordação. Quando ele se espalha de novo, um acontecimento passado de há muito torna-se subitamente perceptível; o coração bate e [...] podemos dizer em que circunstâncias este aroma nos enebriou os sentidos. Que os aromas pertençam tão inteiramente à recordação e tão pouco à memória está sem dúvida ligado ao fato de que nós não lhes podemos dar formas, frequentemente mal lhes podemos dar nomes. Não delineados, sem nomes, não se tornam objetos. (1974, p. 55)

Ainda com Staiger, para o poeta lírico, “não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras... para ele, uma mulher não tem corpo, nada resistente, nada de contornos. Tem talvez um brilho nos olhos e seios que o confundem” (1974, p. 45).

Num movimento muito próximo ao da ficção que o levanta, Pedro recusa a trágica referencialidade do real, com seu contorno definitivamente de morte, e elege – alucinado – a ficção, o lirismo, a recordação. Escolhe, pois, viver Inês todos os dias, suas mãos, seus cabelos, seus olhos, sua vida:

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. Sou o rei-Saudade [...] Sois uma asa ao fundo da memória. Ouve o teu Pedro, Inês, peço-te muito: - havemos de nos lembrar do sol da terra! E do Mondego, Inês, das suas águas. O sol da terra é irmão do teu cabelo. Como eu o amei, como eu amei o teu cabelo!... Muitas vezes, a afogar-me nele, sentia luz em mim, era meio dia, como se Deus mungisse o sol sobre a minha alma... Amava-o tanto como tu ao sol [...] Os teus olhos olhavam-me na sombra – como as janelas do meu Paço olham a noite... Os meus agora vivem como estrelas: dobram a luz dos teus sem descansar... Onde estou eu?... Não sei. Estou só contigo. Respiro o teu olhar: é luz de luz... é o ar da minha alma – o teu

² [...] das recordações, que são como que enterradas vivas, corresponde um estancamento temporal. É uma das características dos pacientes traumatizados manifestarem uma sensação de diminuição no fluxo do tempo: como se o seu relógio tivesse ficado parado no momento do traumatismo.” (Cf. Abraham e Torok 1976 e ainda Bohleber 2000, in: SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 69-70)

*É tarde, Inês é morta: a encenação da falta em
“Pedro, o cru”, em diálogo com a contemporaneidade*

olhar [...] Inês!... Inês!... Eu tenho medo... Sinto o vento de luz da eternidade...
(1990, p. 148,149,150)

Na construção de Pedro paira, portanto, o desvario, a alucinação, a confusão insana entre os limites da ficção e da realidade – tema, aliás, bastante caro também (como venho sinalizando) aos estudos em torno do conceito de trauma e, por essa razão, pretendo estudar esse diálogo em trabalhos futuros. Eu não poderia, no entanto, deixar de mencionar rapidamente a explicação de Seligmann-Silva, quando se refere à condição psíquica dos sobreviventes da segunda grande guerra:

Isso levou à importante descoberta de que os sobreviventes vivem em uma dupla realidade. No cotidiano eles atuam conforme a realidade. De tempos em tempos, no entanto, a realidade psíquica do Holocausto brota e destrói a vida deles. O trauma destruiu em algumas regiões anímicas a capacidade de distinguir entre a realidade e a fantasia (2018, p. 69).

Como sabemos, o diálogo entre realidade e ficção marca de maneira significativa a história de Portugal e a construção de sua identidade e, conseqüentemente, a literatura portuguesa – em especial as narrativas contemporâneas: para citar apenas um nome, José Saramago. Em “Pedro, o cru”, Pedro cruza exatamente essa linha tênue entre o real e a fantasia: não está vivo com os vivos, nem morto com Inês, está “fora”, absorto, entorpecido, demente, suspenso – jangada de pedra boiando no oceano. Junto com Pedro, “todo o povo encantado da saudade” (p. 120) – seguindo o féretro, num frenesi coletivo, – ouve a voz de Inês: “És tu, meu Pedro? Por onde andaste a montear sete anos?” (p. 112). Inês ressuscita “porque é santa” e o povo está com Pedro. As “vozes de mulheres” dizem: “vem a dormir, decerto; não vem morta [...] A morta acordou: vai levantar-se.” (p. 116-117)

Ao falar sobre a realidade portuguesa, Eduardo Lourenço (2016) observa que “[...] a mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos” (p. 25). Os caminhos de análise seguidos por esse estudioso me fazem refletir, inclusive, sobre as razões de minha escolha reiterada pela literatura portuguesa. Por que os portugueses e por que a sua literatura? Uma ficção alicerçada num sentimento gigantesco “de periferia” ou, melhor dizendo, numa sensação de “estar à margem” só poderia criar – esta ficção – narrativas de grandiosidades desmedidas, como *Os Lusíadas*, de Camões. Sentimento de ausência, de falta, de saudade do que ainda não foi, de luto por aquilo que poderia ter sido – tudo isso alimenta a tessitura de ficções como o sebastianismo que depois, num ciclo vicioso e ativo – “alimenta” a realidade portuguesa, tão carente de algo que não se sabe ao certo, tão distante, pois, – tão perto e tão longe – de sua identidade:

Como portugueses, esperávamos do *milagre*, no sentido mais realista da palavra, aquilo que, razoavelmente, não podia ser obtido por força humana. A morte do padre Malagrida, um Vieira sem gênio nem sorte, pôs termo (ou interrompeu) esse ciclo de sebastianismo ativo que representou, ao mesmo tempo, o *máximo de existência irrealista* que nos foi dado viver; e o *máximo de coincidência com o nosso ser profundo*, pois esse sebastianismo representa a consciência delirada de uma fraqueza nacional, de uma carência, e *essa carência é real* (LOURENÇO, 2016, p. 31).

A história da cultura portuguesa, segundo Lourenço, tem sido repensada, mais recentemente, sob outras óticas – o que é imprescindível –, uma vez que estamos falando de uma história cultural assentada invariavelmente no estatuto mítico da ficção. Para Lourenço, esse reexame é fundamental para que “nos encaminhe [ao nosso ser profundo] ao arrancar-nos as máscaras que nós confundimos com o rosto verdadeiro.” (p. 26) Essa é a leitura que pretendi sinalizar, páginas antes, quando me referi à “tragédia de uma nação” – metaforizada, desta vez, nas páginas de “Pedro, o cru”.

Como estudiosa e amante da literatura portuguesa me cabe, portanto, concordar com Eduardo Lourenço, propondo uma leitura que dialoga com a sua reflexão acerca de Portugal e da construção de sua identidade: “Pedro, o cru” sugere uma falta importante, uma aspiração, uma inquietude, uma carência. Figura, na peça, uma nostalgia absurda e existencial, de que a narração da espera por quem já morreu, nesse caso Inês de Castro, é só um vestígio ou um aroma sem contornos específicos – para lembrar o lirismo de Emil Staiger.

Trata-se, pois, de uma perda não nomeada, indizível, uma angústia que – especialmente em contato com a literatura portuguesa – esquadrinhamos sem alcançar, visitando e criando mundos em torno dela, ficcionalizando e simbolizando as razões e as possibilidades dessa nostalgia fundadora, dessa tristeza: quem levantou? Quem vai levantar-se? Quem morreu e vai ressuscitar? Inês de Castro? D. Sebastião?

Diante de Pedro – e com ele, envolvidos com a sua dor – nos perguntamos inevitavelmente: qual é a falta que precisamos nomear? Por que estamos chorando? Que ficção estamos elegendo todos os dias para colocar no lugar do real que nos é impossível admitir? Em maio de 2020, no auge da pandemia, sem vacinas ainda, número cada vez mais alto de pessoas morrendo, eu escrevi esse textinho, que compartilho com vocês:

Elaborando mortes

Ela estava sempre aqui, pequenininha e foi crescendo. Não gostava das paredes. Só ficava no chão, confinada com a gente. Era lá que a encontrávamos, todo dia, nesse último mês, atrás do vaso verde. Ceci e eu achávamos que ela também era diferente, a Rabinho. Hoje cedo, quando acordamos, ela estava no mesmo lugar de ontem – mas não se mexia. Mamãe, a rabinho vai acordar? Não, Ceci... a Rabinho morreu... Sugerir que a enterrássemos. Peguei ela num papelzinho e aproveitei pra ver bem de perto: que olhão de lagartixa! Tão bonita! Ceci achou engraçado: pensou que eu fosse comê-la. Mas eu só estava ali imaginando como teria sido... e foi sozinha, não havia outra dela aqui. Ainda mais assim... que topasse ficar só no chão. Fomos pro quintal. Pus a rabinho na terra. Não tive coragem de enterrá-la: e se ela acordasse? Ceci sentia o mesmo: não parava de esperar. Fomos voltando para casa, sozinhas também – nó e choro. Na porta da sala, vi o balde. E, dentro dele, o pano sujo mergulhado naquela solução de medo, de todo o dia, no chão: pura água sanitária.

Eu não chorei pela lagartixa. Ao acariciar os cabelos do cadáver de Inês, por quem (ou por quê?) chora Pedro? De que dores indizíveis – mas “arranhadas” e sugeridas pelas vias do lírico e da recordação – António Patrício nos fala? A que dores esses aromas e cores (dos cabelos, dos olhos, das mãos de Inês) nos levam? Que falta precisamos nomear?

A encenação da falta – de uma falta – em “Pedro, o cru” nos leva – ou possibilita levar – a nós mesmos. Ao dobrar-se sobre si mesma, se perguntando “como hei de conseguir dizer?”, a peça de António Patrício – simbolista por excelência – nos convida a olhar pra dentro e a exercitar o ser. Daí o seu caráter atemporal e a sua importância para as reflexões contemporâneas em torno das (im)possibilidades da linguagem, do ser, do amor e da morte, em sentido amplo.

ALAVARCE, Camila da Silva. *It's too late, Inês is dead: the stage of lack in “Pedro, o cru”, in dialogue with contemporary*. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 161-175, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *The present study analyzes the confluences between the end of the 19th century in Portugal and the contemporary scenario – with regard to the inclinations of literary theory and cultural studies and, also, with regard to the post-pandemic context. In this sense, António Patrício’s play – chronologically located at the beginning of the 20th century, published in 1918 – raises questions that expand the discussion around themes dear to contemporary times, such as, for example, the discussion around the precariousness of the word – especially in the face of a perspective (and creative thinking) that prioritizes the complexity and diversity of subjectivities, to the detriment*

of any notion of collectivity or “center”. Therefore, the aforementioned play, by weaving a “narrative of interiority”, whose events are beyond the space considered “normal” or “typical”, favors the discussion around the contingency of language, also resuming themes that mark a lot the construction of Portuguese identity, such as the feeling of saudade and nostalgia, death and absence.

■ **KEYWORDS:** *Contemporary. Portuguese symbolism. Language. Contingency. Death*

REFERÊNCIAS

CAMILO DE OLIVEIRA, Mariana. **A dor dorme com as palavras**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LACOUÉ-LABARTHE, P. **A vera semelhança**. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (org). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016

MASSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

NACAGUMA, Simone. **O teatro simbolista de António Patrício**: um teatro do verbo. Pitágoras, 500 – vol. 1 – Outubro, 2011

PATRÍCIO, António. *Pedro, o cru*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo: Martins, 2007. Tradução de Vera Ribeiro.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2018.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1974

VOLOBUEF, Karin. “**Modernidade e romantismo**”. In: PIRES, A. D. e FERNANDES, M. L. O. (Org.) *Modernidade lírica: construção e legado*. Araraquara: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008 (Série Estudos Literários; 8)

*É tarde, Inês é morta: a encenação da falta em
"Pedro, o cru", em diálogo com a contemporaneidade*

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel** (Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930). São Paulo: Cultrix, s.d. Tradução José Paulo Paes.

