

JUDAS — UMA PEQUENA OBRA-PRIMA

Judas – a small masterpiece

*Haquira Osakabe**

Quase relegado a mero apêndice de uma obra que resiste ainda a impor-se na tradição portuguesa, “Judas”, de António Patrício, constitui uma das obras primas do gênero teatral em Portugal e, sem dúvida alguma, a realização mais perfeita que logrou o autor ao longo de sua produção mais representativa, que foi a teatral.¹

*Sobre o valor da obra do autor, imagino que poucos seriam os críticos que hoje em dia ousariam contestá-lo, embora raros tenham sido os trabalhos que se debruçaram mais rigorosa e exclusivamente sobre ela.² Não vou repassar aqui as referências que ao longo de várias décadas do século XX se fizeram sobre ele, mas gostaria em particular de referir-me ao trabalho de Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa e le drame symboliste: héritage et création* (1985). Nesse livro, que tem como objetivo a avaliação da presença do drama simbolista na obra pessoana, a autora, no entanto, revê alguns dos textos dramáticos de Patrício para assinalar tanto o desconhecimento desse autor por parte da crítica local quanto o conseqüente e injusto lugar secundário que ele ocupa nas letras portuguesas. Mais ainda, assinala a referida pesquisadora a dificuldade de se discernir nele o que é da ordem de um simbolismo de escola e o que resulta de uma mais complexa convergência de fatores socioculturais no período. (Relembremos, por exemplo, que o autor é contemporâneo dos saudosistas e também da geração do*

* Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.

¹ PATRÍCIO, António. *Judas*. In: _____. *Teatro completo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

² Cito aqui de passagem as dissertações brasileiras de Berta Waldman, Eliana Dias Pedroso, Simone Nacaguma e o capítulo que dedicou ao autor Patrícia Cardoso.

Orfeu). Essa observação interessa de perto aos objetivos deste breve ensaio, já que remete precisamente a uma questão bastante relevante na apreciação de seu valor: o vigor particular de seu suporte simbolista, mas pensado em termos de uma reapropriação do ideário do teatro ligado a essa estética, em benefício daquilo que em Portugal se gestava em matéria poética.

A invenção desse tipo de teatro decorre, de fato, da alteração substancial pela qual passaram as várias artes, particularmente a literatura, com o deslocamento do escopo do próprio discurso estético. Diga-se de passagem que tal deslocamento trouxe alterações substanciais nos rumos da história das artes, já que, pela primeira vez, debruçavam-se estas sobre a região quase inexplorada do comportamento humano, o inconsciente, e sobretudo propondo-se a fazer emanar seu discurso diretamente dessa mesma região. Aquilo que posteriores vanguardas passaram a invocar como “descobertas” modernas, na verdade, estava postulado em propostas como as de um Rimbaud ou de um Mallarmé. (Recorde-se o princípio de assimilação da vidência e do nonsense dos sentidos ou então da intervenção da irracionalidade do acaso no plano da própria vivência humana). No contexto dessas invenções, vários dos princípios da arte dramática ficaram abalados. O primeiro e o mais contundente deles terá sido o do primado absoluto da ação, por conta de sua natureza lógica e objetiva. Lembremos que o padrão de causalidade, a temporalidade cronológica, o modelo de um processo que faz culminar tensão entre ações, caminhando para uma resolução temporalmente conseqüente, tem suas bases num conceito lógico da ação humana segundo o qual nenhuma ação é sem efeito e toda ação se desenvolve num tempo próprio e definido.³ O desenvolvimento da literatura pós-simbolista dá-se exatamente nesse momento em que se confluem a poesia, a psicologia de raiz freudiana, a filosofia bergsoniana e a filosofia de matriz irracionalista como a de Nietzsche.⁴ A chamada literatura de introspecção, em suas várias expressões e nos seus vários graus de interioridade e de radicalidade, nasce de todo esse movimento. A proposta de um teatro pautado sobre uma não-ação decorre dessas alterações mas aponta para certas questões que lhe são particulares. A primeira delas vem a ser a difícil ou quase impossível substituição de um conceito de ação formulado em termos a que chamaria clássicos por um outro, não organizável dentro de um modelo de causalidade e de progressão temporal mensurável. A segunda seria a da rarefação da figuração humana ou dos representantes da ação,

³ Esse padrão foi dominante até o advento das grandes alterações que se processaram no século XX e que são testemunhadas nas obras de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Schopenhauer, Nietzsche e Wagner.

⁴ Lembro aqui o sempre atual trabalho de WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1967.

reduzidos a um mínimo essencial exigido pela economia da representação. Em que medida tal teatro foi possível e em que medida acabou fracassando no seu próprio propósito de teatro? A resposta a essa pergunta pode ser deduzida de uma anedota relatada por Teresa Rita Lopes logo no início de seu livro. Mallarmé, ao enviar ao editor Eugène Lefébure um drama de Villiers de l'Isle Adam (*Elën*), lhe afirmaria: *Je vous envoie un drame en prose pour lequel le théâtre serait trop banal, mais qui vou apparaîtra dans sa divine beauté, si vous le lisiez sous la clarté solitaire de votre lampe*.⁵ Há uma espécie de contra-senso nas palavras do poeta, já que o termo “drama em prosa” permitiria enquadrar o texto dentro do teatro e das exigências de uma encenação (uma *mise-en action* necessária). No entanto, Mallarmé contrapõe a particularidade do texto à banalidade do teatro, o que, em outros termos, quer dizer: o teatro tal como o concebido até aquele momento não comportaria um texto cuja “divina beleza” só poderia ser absorvida na intimidade de uma leitura solitária à luz de um candeeiro. O que significa essa contraposição? Em primeiro lugar, ela indica que o tal drama se dirige não a um espectador encarado como um público, mas sim a um leitor, ouvinte (?) encarado na sua individualidade como figura solitária, condição de entendimento e absorção de sua beleza. E por que tal absorção só se faria naquelas condições? Simplesmente porque com esse tipo de drama desmonta-se o teatro como tal, já que, em vez de um público espectador, supõe-se um solitário leitor-ouvinte. E qual o objeto desse drama em prosa? Na leitura de *Elën*, bem como das grandes matrizes do teatro simbolista, o que se oferece ao leitor é um discurso formado de longos monólogos, todos eles voltados para memórias, estados de alma e no qual a possível ação dramática aparece como dada, ou como óbvia, ou mesmo como componente completamente secundário. O que importa é a análise, a avaliação dos sentimentos, dos acontecimentos, ações. É desse modo que se pode dizer que o grande personagem do teatro simbolista é o próprio discurso colocado no meio da cena e conduzido ao leitor-ouvinte como um evento verbo-sensorial. E aqui entra um forte ponto de interseção entre a prosa dramática ou o texto dramático e a poesia simbolista: a eloquência musical, incluindo nessa eloquência não apenas a organização sonora, mas também a imagética ou sensorial.

Os leitores de um Fernando Pessoa terão uma certa familiaridade com essa concepção de teatro, que teve sobre o poeta influência mais decisiva do que se pode imaginar. Todas as anotações sobre o drama estático, a elaboração de “O marinheiro”, estão nos primórdios da concepção da poesia heteronímica como “drama em gente”. E não é pouco pensar que a in-

⁵ Citado pela autora no livro já referido na página 4.

venção pessoana é tributária de uma forma teatral aparentemente precária e quase sem sucesso. O próprio Álvaro de Campos apontava para esse aparente fracasso no célebre poema sobre “O marinheiro” quando escrevia os seguintes versos:

*Depois de doze minutos
Do seu drama “O Marinheiro”
Em que os mais ágeis e astutos
Se sentem com sono e brutos,
E de sentido nem cheiro,
Diz uma das veladoras
Com langorosa magia:
“De eterno e belo há apenas o sonho. Porque estamos nós falando
ainda?”
Ora isso mesmo é que eu ia
Perguntar a essas senhoras.”⁶*

*Afora o humor, algo lembra aí o comentário de Mallarmé sobre o drama de Villiers de l'Isle Adam e remete a um certo desajuste entre a natureza do teatro e a elaboração de uma trama sem drama e nem tensão. Campos com certeza falava do ponto de vista do espectador, isto é, daquele que espera do teatro a consecução de um drama em ação. Perdido no non-sense das falas, ele faz coro aos mais ágeis e astutos, que tombam sonolentos diante do sem-fim dos discursos. Em outros termos, sua impaciência irônica nos versos finais denuncia o desajuste de uma intenção teatral manifesta no texto e sua concreção num hipotético palco. Contudo, apesar da contundência de Campos, lembremos 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 consequências 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. Aliás, no próprio *O marinheiro* fica totalmente impossível pensar-se uma encenação que substitua a contundência das instruções por qualquer encenação dita objetiva. Isto reforça a idéia de que no teatro simbolista e nesse teatro que se inventa em Portugal, o primado é o da palavra, do texto que quase dispensa a presença do ator. Mas, além dessa primeira observação que se deve a Pessoa, a ele também se deve uma outra discussão cuja compreensão se faz necessária para a*

⁶ CAMPOS, Álvaro de. *Livro de versos*. Ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Referência/Editorial Estampa, 1993. p. 126/127.

compreensão do texto de Patrício. Trata-se da interpretação à luz de uma espécie de psicologia social, ou cultural, daquilo que em termos de literatura se criava em terras lusitanas. Trata-se da tese segundo a qual gestava em Portugal uma poesia que dissolvia os limites entre Imanência e Transcendência, dissolução cujas conseqüências seriam notáveis na constituição da própria cultura portuguesa.⁷ As conseqüências teóricas dessa tese são notáveis, pois terão a ver com a percepção de Pessoa de um momento particular da história portuguesa e de uma hipótese intrincada sobre a cultura lusitana. Lembre-se, de passagem, que a temática da saudade estava em pauta no momento em que foi escrito o ensaio “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico” quando da participação de Pessoa no chamado movimento saudosista. E lembre-se sobretudo que as reflexões maiores que se fizeram a respeito do chamado sentimento da saudade em Portugal têm como ponto mais fundamental e mais controverso a natureza ambivalente daquele sentimento que intersectaria o físico e o metafísico, o passado e o futuro, a história e o mito.⁸ A meu ver, por exemplo, o drama *Pedro o cru* (1918), de António Patrício, realiza de modo exemplar essa dissolução que resulta na disposição ambivalente dos personagens, reais e imaginados, ideais e reais, históricos e aistóricos. O Portugal fundado por Inês de Castro fundiria a história a um conteúdo etéreo, país de névoas e de saudades, porém real e palpável como qualquer sentimento. Da mesma forma, em *Dinis e Isabel* (1919), do mesmo autor, personagens que a história portuguesa tanto homenageou transitariam pela história e pela lenda, ou pelo território material e imaterial do amor, como se tais instâncias não contassem para as motivações de seus impulsos vitais. Com esse tipo de dissolução, António Patrício parece lograr subverter a relação das duas ordens canônicas sobre as quais o pensamento ocidental se construiu e cria concretamente para os portugueses um desafio que até hoje parece ser questão para seus intérpretes: a decifração de seu próprio mito. Com essas considerações, acredito que podemos entrar na análise de “Judas”.

Tal como ocorre em suas outras peças de conteúdos históricos, o que interessa a Patrício nesse texto não é o entrecho, já sobejamente conhecido. O que importa é, com a alteração do enfoque, reanalisar esse entrecho e com isso corrigir sua avaliação. A novidade do procedimento neste caso está no fato de que António Patrício não está lidando com uma tradição anônima, constituída por uma sobreposição de interpretações populares, mas sim com uma tradição instituída com sólida ancoragem nos textos

⁷ Tese desenvolvida no ensaio “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”. In: _____. PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. 4. reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1984.

⁸ V. a coletânea BOTELHO, Afonso; TELXEIRA, António Braz. *A filosofia da saudade*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

evangélicos. Com pouquíssima variação de detalhes, os evangelistas que se ocuparam do episódio da traição de Judas, configurado a partir da última ceia, relatam o anúncio da traição feito por Cristo, o afastamento de Judas, sua chegada com a guarda ao horto das oliveiras, o beijo, a prisão, seu arrependimento diante dos príncipes dos sacerdotes, a devolução das moedas, a recusa dos sacerdotes em reacolhê-las e finalmente o enforcamento numa figueira. Assim, apesar de Antônio Patrício citar João na epígrafe da peça, seu texto se serve de referências várias, de uma espécie de colagem dentre os textos relatados pelos quatro evangelistas, procedimento que lhe permitiria um trabalho de reinterpretação de toda a possível trama. Na verdade, o recurso de base de Patrício é aquele já bastante praticado na tradição cristã e que se tem chamado de hermenêutica. Apenas que neste caso está ele a serviço de uma prática poética, mais ligada à invenção do que a uma intenção doutrinária. Ao contrário desta, a hermenêutica de Patrício desemboca numa heterodoxia escandalosa e, por isso mesmo, com uma liberdade interpretativa surpreendente. Qual o sentido desse procedimento é o que vamos discutir a seguir.

O núcleo da virada interpretativa de Patrício está numa novidade diante da tradição: o martírio de Judas. Trata-se de um ponto que ultrapassa de longe a relativização de sua culpa, por conta do juízo lógico segundo o qual o necessário martírio de Cristo teria um necessário algoz ou traidor. Judas seria o elemento humano de que se valeria o desígnio divino para redimir pelo sacrifício a humanidade de Cristo. A conclusão é a de que Judas teria contribuído para a redenção do Mestre e da humanidade ao servir à ignomínia da traição. Lembro aqui que é um argumento similar àquele com que se justificaria a participação dos algozes de Inês, em Pedro o cru: a execução de Inês teria sido um serviço aos destinos da nação, ou mais ainda, aos destinos mais sublimes da própria Inês, alçada ao trono de um reino eterno. Logicamente esse raciocínio padece de uma petição de princípio e nenhuma lógica mais rigorosa poderia conceder-lhe consistência, já que o escopo do raciocínio se restringe à relação mais imediata de uma ética da fidelidade. O sentido escatológico das ações passa ao largo dessa lógica. O pecado de Judas (sua culpa) inscrever-se-ia exclusivamente no interior de uma relação causal estrita e foi dentro dessa relação que recebeu o nome de traição. Desse modo, o primeiro dos argumentos segundo o qual Patrício invocaria uma espécie de inocência de Judas é frágil e nem o próprio Judas parece ter acreditado nele.

Mas a força do segundo argumento de Patrício, este original e subversivo, está na noção de martírio que o autor utiliza para qualificar o processo moral e psicológico de Judas. Vejamos como ele se coloca no texto: na primeira das grandes falas da “Sombra de Jesus”, retoma-se literalmente

o contexto da última ceia em que Jesus teria anunciado: *Em verdade, um de vós me há-de entregar. E à pergunta de João sobre quem seria esse, a resposta é aquela já conhecida: Aquele a quem eu der o bocado, depois de o molhar. A “Sombra de Jesus” prossegue: E dei o bocado, depois de o molhar a ti, Judas Iskariot, filho de Simão. E depois do bocado, logo a perdição entrou em ti. E teria finalizado: O que tens de fazer, fá-lo depressa.*⁹ E a Sombra de Jesus prossegue na rememoração dos fatos até o momento em que Judas o teria entregue por meio do beijo. É nesse momento que se introduz a grande novidade da peça de Patrício: *E mudou de rumo tua alma. E começou o teu martírio nesse instante. O momento do beijo demarca como se podem deduzir dois momentos da trajetória de Judas: o primeiro, em que trama a traição e se vende pelos trinta dinheiros (Marcos, cap 14, vers. 10); esse primeiro momento culminaria com o beijo pelo qual Judas indicaria aos soldados o homem a ser preso (o episódio é referido por todos os evangelistas). Isto é, culminaria com o cumprimento da traição, justamente no momento em que, ao entregar Jesus aos inimigos, se conclui toda a trama urdida. A rigor, a partir do momento em que Judas procura os Sacerdotes para pôr-se à venda, sua falta já está objetivamente configurada e nada impediria que fosse esse momento e não o beijo o elemento demarcador decisivo da trajetória do apóstolo. Mas o beijo tem no caso um significado especial que está delineado logo nas primeiras frases do diálogo entre os dois personagens:*

A SOMBRA DE JESUS

Já três dias passaram sobre a morte; e tudo se cumpriu como me ouviste. O Filho do Homem ressurgiu, e fala-te. Venho trazer-te o beijo que me deste.

JUDAS

O beijo que te dei?... (mostrando a corda) Olha... é o que eu posso fazer. Não posso mais. Há três dias, numa torre cega, emparedado em mim, que eu agonizo (Pende para Ele como exangue) E é a mim que tu vens? Pois é a mim? Já Maria te viu? Algum dos Doze?

A SOMBRA DE JESUS

*Dos doze és para mim o mais amado.*¹⁰

⁹ PATRÍCIO, op. cit, p. 433.

¹⁰ Ibid., p. 432.

O trecho é intrigante. A princípio, Jesus, ao aparecer para Judas e dizer-lhe que vem trazer-lhe o beijo que este lhe dera, significaria que viera devolver para o antigo discípulo o seu gesto de ignomínia. E isso evidentemente entra em patente contraposição com a própria natureza de Jesus. Logicamente, ao beijo da traição foi conferido um outro conteúdo, nunca suficientemente suspeitado: o Amor. Isto é exatamente o contrário daquilo que a própria tradição das escrituras impôs à nossa cultura. Daí que nos surpreenda mais a frase: Dos doze és para mim o mais amado. Sim, é isso mesmo: o beijo da entrega com o qual Judas teria cumprido seu trajeto de ignomínia teria, na interpretação desse Jesus de António Patrício, um significado profundo, completamente distinto daquilo a que pragmaticamente se selou como traição. Cumpriria ele uma espécie de deslocamento da figura de Judas para um lugar que nem ele próprio suspeitaria. Como o trecho acima disse, começou com o beijo o martírio de Judas. Daí o sentido ambíguo que dele se pode extrair: de um lado, superficialmente, a traição; de outro, como um desvendamento inesperado, a espécie de vocação (fatalidade) para o sofrimento. E aí se dá a grande transmutação promovida pelo raciocínio sobre o qual o texto se monta.

Ao cumprir a traição, Judas é assimilado por uma dimensão que supera por completo a dimensão das relações terrenas. A ignomínia transmuta-o de algo em vítima, do torturador em torturado. Seu percurso a partir daí será o do sofrimento sem solução: nem os sacerdotes nem a turba, a ninguém será possível extirpar-lhe a marca do crime. Nem mesmo a devolução dos dinheiros. E solitariamente passou ele a acompanhar passo a passo o sofrimento e a morte do Mestre. E é no suposto auge dessa entrega ao sofrimento e ao desespero que a “Sombra de Jesus” enuncia o dado mais fulminante e esclarecedor da peça:

E uma grande loucura te tomou: a loucura amorosa de salvar-me. E depois de cumprires as escrituras, lutaste contra elas por amor...Tudo isto solitariamente: Ninguém na terra foi mais só que tu. Como um sonho de vésperas de bodas, sonhaste também ser crucificado. Para lavar-te a alma, nem o mar. E querias ser tão puro como os lírios. E morto de tristeza, viste a morte enjeitar-te também... Mais que na de Maria de Magdala, ecoou na tua carne o meu suplício. Tiveste as minhas convulsões, os meus suores. Exalaste a alma com a minha, dizendo ao Pai: Por que me abandonaste?¹¹

¹¹ Ibid., p. 434. Grifos nossos.

*Esse é um trecho notável. Enunciado pela vítima, ele cumpre a função de transmutar o outro, o Algoz, também em vítima: vítima de si, mas também vítima das próprias escrituras. E é contra elas que ele se teria posto ao tentar desfazer a traição: aceitando a determinação da Profecia, cumpre-a, mas recusa-se à ignomínia e purifica-se na imersão de um sofrimento só comparável ao de Jesus. Em outros termos, com sua fala, a Sombra de Jesus alça Judas a uma espécie de contraparte de si mesma e, como tal, fica subjacente a idéia de que, do mesmo modo como Judas foi-lhe o instrumento da redenção, ele foi o instrumento do martírio de Judas, logo ele foi o instrumento que permitiu que Judas se tornasse o mais íntimo dos apóstolos: tão próximo que não só agenciou sua necessária agonia como obteve pelo remorso-arrependimento a permissão de partilhar dos sofrimentos do mestre. Só o amor em sua concepção mais mística poderia ter engendrado semelhante trama e consolidado tão controversa lógica. Justamente por esse prisma é que se justifica a escolha do beijo como gesto revelador da identidade de Jesus. A saudação falsa se inscrevia no âmbito terreno da moral da fidelidade/traição. Mas o amor que se ocultava naquele gesto era de uma outra natureza e impunha uma outra ética: a da participação essencial do sujeito no destino e na natureza de seu objeto. Há, pois, uma secreta identificação entre Jesus e Judas que confirmaria no plano da consagração, e não apenas simbólico, o significado do gesto pelo qual Judas só parte para vender Cristo depois de haver recebido o pão molhado, na verdade uma realização inteiramente particular da Eucaristia, que momentos antes Cristo teria instituído. Veja-se bem: a espécie de autorização que Cristo dá ao discípulo a fim de que parta para a sua missão só se dá com a afirmação de que dentro dele acha-se incorporado o próprio mestre por meio do pão ingerido. Em termos bem claros, com a devoração da carne do mestre, Judas se achava protegido de si mesmo. Veja-se que ele dissera antes: *Eu trouxe-me em mim mesmo sem saber; como um ninho de víboras, oculto*.¹² Desse modo, antes mesmo que ele partisse para buscar os soldados, já se criava em sua carne, com a presença da carne divina, o gérmen do martírio salvador, ou melhor, o dispositivo básico para sua configuração na contrapartida de Jesus. O enforcamento ao final, em vez da ignomínia e da vergonha, é a consagração que se lhe devota. Diria a Sombra de Jesus: *Venho trazer-te o beijo que me deste. (Beija-o) Assim foi pago. Chegou p'ra ti a hora. Vou deixar-te. Viste nos olhos o destino: é o que te resta. Bendita a figueira que escolheste... a corda que seguras*.¹³*

¹² Ibid., p. 433. O trecho remete a uma referência de João, XIII, 27, quando, após Judas haver recebido o pão, o evangelista diz: *E atrás do bocado, entrou nele Satanás*.

¹³ Ibid., p. 432.

Na verdade, a subversão do significado do episódio que se processa neste trecho deve-se ao expediente utilizado pelos evangelistas quando obliteraram o plano divino, o do cumprimento das escrituras, e enfatizaram o jogo humano colocando em confronto sentimentos mais corriqueiros, como afeto e traição.¹⁴ Nesse sentido, a sabedoria do texto de Patrício está em repor o acontecimento e os personagens no plano das escrituras, mas também na novidade altamente heterodoxa pela qual o homem-Judas se faz contraparte a Jesus-Deus. Ocorre que essa heterodoxia tem como raiz a possibilidade da transformação do Homem em Deus, pela assimilação prefigurada da carne do próprio Deus, o que torna relativa qualquer interpretação ortodoxa. Na verdade, o que está na base desse fato é a indistinção entre simbólico e real que sustenta o sacramento da Eucaristia, que, como se sabe, se alimenta de um dos mitos mais reconhecidos em diferentes culturas: a devoração da carne do mais forte torna o mais fraco semelhante ao primeiro. A devoração da carne de Deus insere o homem no plano da Divindade. A sacralidade do ritual confere ao ato da devoração a superação do plano simbólico e a instauração plena do sagrado dentro do profano.

Assim, o “exercício” hermenêutico básico a que procede o texto vem a ser exatamente este: elisão do plano humano, de suas paixões, e afirmação do plano divino na relação necessária entre profecia e determinação divina dos fatos. Concomitantemente, eliminação do julgamento moral de Judas e afirmação do Amor como princípio motor das relações entre Judas e Jesus. O Amor se sobreporia à qualidade terrena das paixões por conta de seu poder de transmutação (na verdade é a essência do amor místico).

Ocorre, no entanto, que toda essa lógica dificilmente teria eficácia não fora um outro processo de transmutação presente na peça de Patrício: a transmutação do texto das escrituras num texto dramático, justamente dentro dos parâmetros do teatro simbolista. Em primeiro lugar, o discurso na terceira pessoa dos evangelhos é reassimilado pelo discurso pessoal: Judas e a Sombra de Jesus dialogam e os episódios das escrituras passam a ser enfocados sob o ângulo particular de cada um deles. Sobretudo a fala da Sombra de Jesus, mais longa, testemunha esta transição da palavra dos evangelistas no verbo de quem viveu o drama da paixão. E mais ainda, de quem soube, pela intensidade dessa experiência, aquilatar a intensidade da experiência do Outro (Judas). Na verdade, a minuciosa descrição da Paixão de Jesus dos Evangelhos transforma-se na voz da Sombra de Jesus na descrição de uma outra Paixão: a de Judas. Mas, essa segunda descrição tem a grande particularidade de, em primeiro lugar, do ponto de vista argumen-

¹⁴ Deixo de explorar aqui as passagens dos Evangelhos em que Jesus faz terríveis previsões para seu traidor, inscrevendo-se também no plano terreno.

tivo, confirmar a tese segundo a qual Judas tomou-se da grande loucura amorosa de salvar Jesus. Em segundo lugar, do ponto de vista retórico, de amplificar a idéia central de que, nesse processo, Judas, como o próprio Jesus, já estava a salvo, purificado e plenamente identificado com o processo que ele próprio (Jesus) padecia. Veja-se o seguinte trecho:

E foi a tua alma o eco da minha. Quanto sofri, foi um soluço nela. E depois de cumprires as Escrituras, lutaste contra elas por amor. Engendraste sedições dentro de ti. E querias dar-me fuga no caminho: quando eu ia a caminho do Calvário. E não tinhas ninguém a quem te unir. Os mais vis que eu curara, repeliavam-te. Tapavam os olhos com os andrajos, se chegavas. Ninguém na terra foi mais só que tu. Como um sonho de vésperas de bodas, sonhaste ser também crucificado. Para lavar-te a alma, nem o mar. E querias ser tão puro como os lírios. E morto de tristeza, viste a Morte a enjeitar-te também, com horror de ti. Mais que na de Maria de Magdala, ecoou na tua carne o meu suplício. Tiveste as minhas convulsões, os meus suores. Exalaste a alma com a minha, dizendo ao Pai: “Por que me abandonastes?” E era a quase hora sexta. E houve trevas até a hora nona, em toda a terra. E cuidaste que elas vinham p’ra esconder-te, p’ra libertar-te da tua vista, homens e coisas; e tremeste de frio e de terror... E creste então em mim mais do que os Onze: com maior amor e com mais fé...¹⁵

Evidentemente, o que mais impressiona no texto vem a ser a fusão entre eloquência dramática e poesia, recurso que logra dar ao texto o dom de arrebatá-lo o leitor do lugar-comum que a tradição cristã conferiu ao episódio. De repente, um outro Judas emerge das escrituras pela palavra da Sombra de Jesus, um Judas mergulhado na missão de sofrer até ao desespero, culminando com a repetição das mesmas palavras com que Jesus teria enfrentado a dura missão imposta pelo Pai. Isto coloca para o leitor, mais uma vez, a espantosa constatação de que, enunciando a mesma queixa do Filho, Judas identifica-se com Ele, não só na condição de filho do Pai, mas sobretudo na condição extrema de sua provação. Ambos se queixam para o mesmo pai do peso de sua missão ou do peso da Profecia. O texto é urdido com a recuperação de palavras textuais dos evangelhos, mas a inflexão difere substancialmente, já que o núcleo dos enunciados é Judas e não Cristo: ...e só por ti, por teu crime, o véu do Templo se rasgou de meio a meio...

¹⁵ PATRÍCIO, op. cit., p. 434.

*E houve trevas, até a hora nona, em toda a terra... E cuidaste que elas vinham p'ra esconder-te...*¹⁶

Desse modo livrando-se da moral terrena, o que se ressalta do texto é o inverso da tradição cristã: **o maldito é o predileto, o renegado é o mais amado.**

Finalmente, uma última palavra sobre o procedimento ou os procedimentos hermenêuticos verificáveis no texto: que outras intervenções Patrício teria promovido na sua peça, além dessas que indicamos? Falamos dos evangelhos e da descrição com que neles se narram os episódios relativos à traição. No entanto, no texto de Patrício, por duas vezes, as palavras da Sombra de Jesus incidem sobre a figura de Maria de Magdala: Em ambas por conta de um procedimento de comparação: “Mais que na de Maria de Magdala, ecoou na tua carne o meu suplício.” Ou “tua baixeza é a tua altura. Por ela o figueiral incensa mais. Não sentes. Está a ungir-te de perfumes. Como Maria, em Betânia, me ungiu com o nardo puro para o túmulo.”¹⁷ É bastante provável que Patrício tenha invocado a seu favor algum dos apócrifos que teriam acentuado a forte presença de Maria de Magdala na vida de Jesus. A questão do Amor de Judas passaria por essa presença, mas para superá-la. De qualquer maneira, uma forte sugestão sensual e sensorial marca o texto no momento em que A Sombra de Jesus relembra a intensidade com que o corpo de Judas teria sentido o suplício de Cristo. Por que tomar como referência Maria de Magdala e não simplesmente Maria, a Mãe? Fica claro que toda a ênfase do trecho está numa aproximação sensorial da experiência da paixão entre Jesus e Judas. E isso denuncia que o Amor místico de que falei acima ancora-se nessa base sensorial ou sensual, confirmando a mesma ambivalência que a ortodoxia sempre criticou nos místicos pela sua oscilação entre sensualidade e espiritualidade.

Digamos que, do ponto de vista da dramaticidade, o texto pode chocar-se, nos termos de Mallarmé, com a banalidade da cena teatral: o gesto, a voz, o décor, a brutalidade de todos os elementos físicos podem diluir a espiritualidade do texto. No entanto, sua eloquência captura, como no rapto místico, o leitor-ouvinte menos armado. Desde a epígrafe, passando pela descrição do cenário até as falas das duas personagens, tudo se constrói como se constrói um poema em prosa distribuído à guisa de composição teatral. Pode nunca dar um bom teatro, mas assegura uma experiência poética ímpar.

No contexto da cultura portuguesa da época, Patrício parece confirmar mais uma vez, desta feita mais alusivamente, a percepção de mundo incorporada em textos como *Pedro o cru* ou *Dinis e Isabel*. Como no caso

¹⁶ Ibid., p. 434.

¹⁷ Ibid., p. 435.

desses dramas, joga-se em “Judas” com a ambivalência entre o histórico e o aistórico, o natural e o sobrenatural, confundindo-se as categorias. Mas o centro da análise reside numa dualidade precisa, que é a do humano e do divino. Também aqui em certo sentido fala o Saudosismo, já que, lembre-se, Judas contracenava com a “Sombra de”, e não com o próprio Jesus. Ela é a sua memória, a memória de seu sofrimento, mas é ela como memória e saudade que o arrebatava da condição humana do traidor e o coloca na condição divina de seu similar, ao transformar seu remorso em martírio. A transgressão aqui se transforma em heresia: o homem humano transmuta-se em Deus por conta de sua ignomínia e não apesar dela. O drama simbolista criado por Patrício, ao combinar-se com conteúdos da cultura portuguesa da época, realiza, pelo hábil exercício de uma retórica do “sensível”, uma aventura rara, que é a de dar concreção textual a uma impossibilidade lógica.

RESUMO

Neste artigo analisa-se a peça Judas, de António Patrício, observando-se as relações entre o modelo simbolista de teatro e a leitura francamente heterodoxa do episódio da traição de Cristo por Judas que se encontra nesta obra do autor português.

Palavras-chave: António Patrício; Judas; teatro português; Simbolismo.

ABSTRACT

This article focuses the relation between symbolist theatre and the heterodox reading of the episode of Judas' treason found in Judas, a play by the Portuguese author António Patrício.

Key words: António Patrício; Judas; Portuguese theatre; Symbolism.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTELHO, Afonso; TEIXEIRA, António Braz (Org.). *A filosofia da saudade*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

CAMPOS, Álvaro de. *Livro de versos*. Ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Referência/Editorial Estampa, 1993.

OSAKABE, H. *JUDAS – UMA PEQUENA OBRA PRIMA*

PATRÍCIO, António. *Judas*. In: _____. *Teatro completo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. 4ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1984.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1967.