

RUPTURA DA TRADIÇÃO EM *D. JOÃO E A MÁSCARA*, DE ANTÓNIO PATRÍCIO

Marina Trevisoli Gervino²¹³

Resumo: O presente trabalho apresenta uma proposta de estudo a respeito da figura lendária do personagem Don Juan na literatura mundial. Desde sua primeira aparição, em cerca de 1620, na comédia espanhola *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, atribuída a Tirso de Molina, o mito vem sendo recontado de geração em geração, em todo o mundo, cada autor ressaltando uma qualidade ou um defeito do mito. Iremos analisar a peça do autor português António Patrício (1878-1930), *Dom João e a Máscara*, de 1924, e realizar uma leitura crítica, identificando e avaliando os motivos que fazem com que ela quebre com a tradição e seu protagonista se difira de todos os outros. Como são diversas as polêmicas que envolvem o tema, foi adotada apenas uma para comparação com a obra de António Patrício, pois é através do estudo comparado que podemos analisar criticamente a obra. E a obra analisada é a peça *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005), experiência de Saramago em recontar a lenda do Don Juan, agora em chave cômica. Iremos estabelecer as devidas relações entre o teatro de António Patrício e o contexto histórico-literário da sua produção, para compreender os componentes específicos da peça em questão, isto é, as escolhas temáticas e formais do dramaturgo, bem como a preferência dada à aura trágica que envolve o seu protagonista e contribuir para a ampliação da fortuna crítica de António Patrício- grande autor habitualmente vinculado ao Simbolismo português-, que sobretudo no Brasil ainda é diminuta. O que podemos concluir é que, durante esses mais de trezentos anos, os valores e as crenças que fizeram com que o primeiro D. Juan nascesse se modificaram substancialmente.

Palavras-chave: Teatro português. António Patrício. José Saramago. Don Giovanni. D. João.

Abstract: The aims of this paper are to present a study about the legendary figure of the character Don Juan in the global literature. Since his first appearance in 1620, in the Spanish comedy *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, attributed to Tirso de Molina, the myth has been reintroduced from generation to generation, all over the world, each author emphasizing a quality or a defect of the myth. This paper will also analyze the play, by the portuguese author Antonio Patricio (1878-1939), *Dom João e a Máscara*, from 1924, and perform a critical reading, identifying and evaluating the reasons of its rupture with tradition and how the protagonist from this play differs from all the others. As there are several controversies surrounding the theme, only one was adopted for comparing with the work of Antonio Patricio, because it is through a comparative study that we can analyze it critically. The work which this paper analyzes is the play *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005), Saramago's experience in retelling the legend of Don Juan, now in a comic key. The present study will establish the proper relations between the theater of Antonio Patricio and the historical- literary context of his production, to understand the specific components of the play in question, which are the thematic and formal choices of the playwright, as well as the preference given to the tragic aura which involves the protagonist and contribute to the expansion of Antonio Patricio's

²¹³ Mestranda em Teoria e História Literária, Unicamp, marinagervino@gmail.com.

critical fortune - a great author usually associated with Portuguese Symbolism -, which still does not have an important whole in Brazil. To conclude, during more than these three hundred years, the values and beliefs that gave birth to the first D. Juan have changed substantially.

Keywords: Portuguese theater. Antonio Patricio. José Saramago. Don Giovanni. D. João.

I.

A reação contra o positivismo no fim do século XIX caracterizou a afirmação de novos movimentos estéticos em quase todos os países da Europa, e só após 1890 é que começou a ser sentido no teatro português. É difícil determinar suas influências, pois as “novidades” da Europa costumavam chegar a Portugal com certo atraso. Assim, quando a estética realista começa a mostrar-se inadequada, o parnasianismo e o simbolismo vêm surgir como paradigmas. Os grandes representantes do primeiro teatro simbolista português serão Eugénio de Castro, Fernando Pessoa, António Patrício e Raul Brandão.

O teatro de António Patrício, grande poeta e narrador precioso, não teve a merecida atenção no século XX, foi pouco encenado nos palcos portugueses e pouco estudado pela crítica literária. Como afirma JUNQUEIRA,

Em 1984, informava-nos Luiz Francisco Rebello de que “Enquanto vivo, nenhuma das cinco peças que publicou [...] foi representada, só vindo a sê-lo algumas cenas do 1º acto de *Dinis e Isabel* em 1931, no Teatro Nacional, e, quarenta anos depois, *O Fim*, na Casa da Comédia, além de uma apresentação de *Pedro, o cru* na televisão em 1974 e no Teatro Nacional em 1982” (REBELLO, 1984, apud JUNQUEIRA, 2007, p. 108).

Essa situação não se alterou, pois ainda temos poucos estudiosos e poucos estudos sobre o teatro de António Patrício. Merecem especial menção, sem dúvidas, os estudos da professora Renata Soares Junqueira, como *As Máscaras de Don Juan: Apontamentos sobre o duplo no teatro de António Patrício*, de 2007, e, assim como ela afirma, a tese de doutoramento do dramaturgo português Armando Nascimento Rosa, *As máscaras nigromantes (uma leitura do teatro escrito de António Patrício)*, de 2003, e a dissertação de mestrado de Eliana Pedrosa Vitelli (*O teatro de António Patrício*), de 1993.

Como afirma Vitelli,

(...) os historiadores da Literatura Portuguesa, nas poucas linhas que dedicam a Patrício ao escreverem sobre o período Simbolista, limitam-no praticamente à autoria de *Oceano e Poesias*; podemos notar claramente que as apreciações que tecem sobre este autor

derivam especificamente da leitura destas obras e parecem não querer tratar do seu teatro. (...) (VITELLI, 1993, p.7)

Ainda segundo JUNQUEIRA (2007), entre os mais estudiosos, não há uma leitura que foque nos aspectos mais singulares do teatro de Patrício, nem da própria tradição literária com a qual ele dialoga. Isto fica particularmente evidente na peça que nos propomos analisar: *D. João e a máscara*, (*Uma fábula trágica em quatro atos*), de 1924, cujo protagonista reencarna, com postura trágica, a figura lendária de Don Juan, que se torna um místico penitente, adorador apenas da Morte transfigurada em mulher, bem à maneira do Decadentismo- Simbolismo que se insere a estética patriciana.

A morte, personificada, é a única mulher que ele não consegue conquistar. A morte, aliás, é tudo na vida desse herói: é ela que se desdobra e que se projeta em cada uma das mulheres que ele possui. E é esta a sua tragédia: descobrir que a vida é feita apenas de aparências, de formas transitórias, e que a única realidade essencial é a da morte. (JUNQUEIRA, 2007, p.88)

Segundo NICAMUGA (2011), a produção teatral portuguesa não consegue acompanhar a produção poética e de narrativas de ficção, mas, apesar disso, não podemos deixar de considerar sua importância e contribuição para os movimentos estético-literários em Portugal. Já é tarde o momento de se estudar o teatro de Patrício e ver o papel que ele desempenha dentro do Simbolismo português.

Introduzido em Portugal em 1890, com a publicação de *Oaristos*, de Eugênio de Castro, o movimento Simbolista não despertou grande interesse no público devido aos dramas de assunto histórico e peças de tendência naturalista. Dentro do Simbolismo, foi António Patrício quem primeiro propôs a tematização do amor e da morte. De acordo com VITELLI (1993),

Deixar todos os outros temas de lado e tratar essencialmente e de maneira obsessiva o confronto do ideal de vida do homem com estas potências superiores, da qual a morte é antagonista suprema, parece ter sido realmente a característica básica deste teatro simbolista, e congrega, neste sentido os autores que estamos tratando. (VITELLI, 1993, p.66)

É dentro desta perspectiva do teatro simbolista que se insere *D. João e a máscara*, apresentando ao leitor o traço que talvez seja o mais importante do Simbolismo: a presença, mesmo que imaterial, da morte:

(...) em *D. João e a máscara* ela (a morte) está presente em todas as mulheres. A Morte nunca se reveste de um acontecimento humano,

histórico, é realmente uma presença imaterial, não é um inimigo terreno, nem uma doença que aniquila suas personagens(...) (VITELLI, 1993, p.73)

Assim, é a partir da dualidade intensa do amor e da morte que António Patrício constrói seu teatro. Particularmente, a morte marca a conduta de suas obras, que surgem orientadas num sentido transcendental. Mas também o amor é relevante, já como contraposição, já como causalidade da própria morte.

A figura do Burlador é iluminada por uma ânsia irresistível, de espiritualidade e sublimação. Assim, surge o amor terreno, carnal que, apesar disso, leva o protagonista à plenitude do amor místico. A morte, “Soror Morte”, é o símbolo desse encontro de Dom João com a sua consciência, com a verdadeira natureza da sua alma, com sua paz interior.

Além de *D. João e a máscara, uma “fábula trágica em 4 atos”*, de 1924, a obra de António Patrício é composta por *Oceano*, livro de poemas lançado em 1905; no teatro, *O fim*, de 1909, história dramática em dois quadros, *Pedro, o cru*, de 1918, drama em quatro atos, *Dinis e Isabel*, conto de 1919, e *Judas*, ato único de 1929; além de duas peças incompletas: a tragédia *O rei de sempre* e o drama histórico *Afonso Domingues*; e os contos *Serão Inquieto*, de 1910, e *Poesia*, de 1942.

Foi no teatro que António Patrício conseguiu transferir o melhor de si para as obras e demonstrar o máximo de sentimentos do ser humano. Em três das suas obras do gênero, ele trabalha a relação tensa entre vida, amor e morte, temas constantes no seu teatro. Em *Pedro, o cru*, definida pelo próprio autor como “tragédia da saudade”, temos a figura de um homem saudosista, que deseja ter sua Inês de volta. Por isso, realiza um ritual com ela, desenterrando-a e coroando-a. A morte aqui surge como sinônimo de eternidade, e se funde com a vida no momento do ritual. “O nosso amor, amor, ainda era pouco. Só abraçado à morte ele inicia... As nossas bodas agora são eternas.” (PATRÍCIO, 1918, p.166)

Em *Dinis e Isabel*, diferentemente das outras peças, há um certo conflito no protagonista (o homem que “amou uma santa”) no que se refere ao amor que sente, uma vez que ora acredita estar apaixonado, ora assombrado por esse sentimento.

Em *O fim*, temos um drama que prevê a queda da monarquia. Nele, a Rainha- avó, louca, simboliza a pátria que morre de fome mas sonha com banquetes. A peça foi redescoberta recentemente, tendo sua estreia em 1971 na Casa da Comédia de Lisboa.

Em *D. João e a máscara*, temos a figura do homem sedutor, enganador, cheio de

desejo sexual, que depois vai se transformar em desejo apenas pela figura da Morte, que é lembrada em várias cenas, com a repetição incessante das imagens “folhas secas” e “mármore frio”, nos remetendo a um cemitério. O personagem principal não aspira mais nada que não seja morrer, já que toda a vida está morta para ele.

Os personagens do teatro de António Patrício têm uma paixão pela vida ao mesmo tempo em que têm uma fixação pela morte. Assim, seus protagonistas caminham entre esses extremos, mesclando os dois temas e aproximando-os de uma maneira única.

II.

O mito de Don Juan não remonta à Antiguidade como o de Édipo nem à Idade Média e, por isso é considerado moderno. Sua primeira aparição na literatura mundial se dá por volta de 1620, na Espanha do Século de Ouro, com a comédia espanhola *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, atribuída ao frade Gabriel Tellez, da Ordem de Nossa Senhora das Mercês, mais conhecido pelo seu pseudônimo de dramaturgo: Tirso de Molina²¹⁴, onde o personagem é um sedutor, que adora zombar, enganar e conquistar mulheres, além de acreditar que a morte e o castigo de Deus são muito distantes e, enquanto vivo, não necessita se preocupar com a salvação de sua alma. Talvez Tirso tenha se inspirado em algum predecessor, mas, se o há, permanece desconhecido.

O protagonista afronta quaisquer leis ou princípios morais para satisfazer seus impulsos sexuais, e só o aparecimento da morte vingadora, encarnada na estátua viva do Comendador assassinado pelo protagonista, vem pôr freios à sua sensualidade diabólica. A cultura cristã, por proibir as relações sexuais fora do casamento, fez do personagem de Don Juan um pecador criminoso.

É na época da Contra- Reforma em que o catolicismo rivaliza com o protestantismo que Tirso de Molina escreve a primeira versão. O autor, que como já dito, era frade da Ordem de Nossa Senhora das Mercês, ataca, na peça, a sexualidade abusiva de toda uma classe social. Don Juan não é mais corrupto que seus amigos, é simplesmente mais ousado e corajoso nas suas ações.

O título original da peça é *El convidado de piedra*, mas o subtítulo se tornou ainda mais famoso: *El Burlador de Sevilla*. A variante atribuída a Calderón de La Barca tem por

²¹⁴ A autoria de Tirso de Molina tem sido contestada em favor do nome de Calderón de la Barca (1600-1681).

título *Tan largo me lo fiáis* (Que longo prazo me concedeis). E esse é o discurso do “Burlador” quando lhe lembram que o tempo dos homens tem um fim e, nesse fim, eles serão julgados por aquilo que fizeram em vida.

Desde Tirso de Molina, o mito de Don Juan tem sido recontado por autores da literatura de todo o mundo, cada um dando ênfase a um aspecto diferente do caráter do herói.

Segundo Jean Rousset (1978), tem-se três variantes que se originam com Tirso de Molina e, a partir de então, diversas figuras são possíveis: o Inconstante, o Grupo feminino (objeto da conquista incessante) e o Morto. O Inconstante refere-se a Don Juan, que corre de mulher em mulher e, numa das suas investidas, mata o pai da mulher seduzida. Este pai será o Morto provocado que, após um duelo, castiga Don Juan num encontro que culmina no término do drama. Dentre esses três componentes, dois são fixos: o Inconstante e o Morto, pois o grupo das mulheres será variável. É justamente aí que os autores poderão introduzir inovações.

A lenda de Don Juan não é a mesma em Tirso de Molina e em Molière, em Mozart ou Zorrilla. Cada um interpreta e combina à sua maneira um conjunto de fábulas que podem ser anteriores ao mito que as recupera e as digere para seus fins próprios: é o que se passa com o desafio ao morto, o banquete fúnebre e o morto vingador ao final.

Segundo Jean Rousset em *O mito de D. Juan* (1978), a lenda expandiu-se ano após ano. Temos: Na Espanha, José Zorrilla, com *El capitán Montoya*, de 1840, e *La leyenda de Don Juan Tenorio*, de 1895, também Miguel de Unamuno, com a peça *El Hermano Juan o El mundo es teatro* de 1934 e Salvador de Madariaga, com *Don Juan y Don-Juania, o seis Don Juanes y una dama*, peça de um ato de 1950. Na Argentina temos *El angel caído*, poema de Estéban Echeverría, de 1844 a 1846 e José Gutierrez de la Vega, com *Don Miguel de Mañara*, de 1851. No Brasil, Álvares de Azevedo com *A sombra de D. Juan*, no Rio de Janeiro, de 1852 e Antônio de Castro Alvez, também no Rio de Janeiro, de 1870, com *Don Juan ou A prole dos saturnos*, drama inacabado. Em Porto, 1866, Teófilo Braga com *A ondina do lago. Poema de cavalaria* e Guerra Junqueiro, com o poema *A morte de D. João*, de 1874.

Na França temos Molière, com *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, com a primeira representação em 1665 e edição em 1682; Honoré de Balzac com *L'Elixir de longue vie*, de 1830, Prosper Mérimée, *Les Âmes du Purgatorie*, romance de 1834, Alexandre Dumas

Pai, *Don Juan de Mañara ou la Chute d'un ange*, de 1836, Charles Baudelaire, com *Don Juan aux enfers*, poema de 1846 e *La fin de Don Juan*, projeto de drama, de 1887, Gustave Flaubert, *Une nuit de Don Juan*, de 1815.

Também, em Londres, George Gordon Lorde Byron, com o poema épico *Don Juan*, de 1819 a 1824, na Alemanha, B. Brecht, com *Don Juan von Molière*, de 1952. E em outros países, inclusive eslavos, temos Alexandre Pouchkine, com *Kamenyi Gost* (O Convidado de Pedra), poema dramático de 1830, em São Petesburgo e, na Rússia, A.K. Tolstoi, com *Don Juan*, poema dramático de 1860.

Na Itália temos a versão musicada, com *Il Don Giovanni* de Lorenzo da Ponte, ópera tragicômica em um ato, inspirado no seu próprio libreto para o Don Giovanni de Mozart e no de Bertati, música de Gazzaniga com árias de Giuseppe Sarti, Francesco Federici e Pietro Guglielmi. Sua primeira representação foi em Londres em 1794. Na Áustria, Wolfgang Amadeus Mozart com *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, drama jocoso em dois atos e libreto de Lorenzo da Ponte. Sua primeira representação foi em 1787 em Praga. E também Piotr Illich Tchaikovsky, com *Don Juan's Serenade*, de 1877 na Rússia.

Também há os quadros e ilustrações. Exemplos de tantas são: Goya, com *Don Juan et le Commandeur*, quadro de 1798; Valdes Leal com *Miguel de Mañara*, de aproximadamente 1672; Vernet, com a litografia *Le naufrage de Don Juan* e Delacroix, com o quadro *Le naufrage de Don Juan*, de 1840.

Na filmografia, temos a transcrição do Dom Juan de Molière por John Berry (1956) e *Don Juan* (1973) de Jean Cau, com Brigitte Bardot no papel de um Don Juan feminino.

A Peça de Gicognini, *Il convidato di pietra* foi, cronologicamente, a primeira adaptação (anterior a 1650) e exagera tanto o cômico como o macabro do desenlace, pois trata-se apenas de impressionar o público. Inventa o catálogo e a lista numerosa de “vítimas” de Don Juan. Sem ele, não teríamos o ponto alto da ópera de Mozart, em que Leporello enumera as mulheres do seu amo, transformando em elegância o que devia ser sórdido.

Segundo Jean Rousset (1978), há mais de 250 versões orais coletadas, contando

as versões escritas tratadas pelos sermões dos séculos XVI e XVII²¹⁵. Assim, o autor explicita a dificuldade de precisar quantas versões de Don Juan foram registradas, e é possível perceber que cada uma delas guarda suas especificidades: em algumas, Don Juan é marcado pela bondade; em outras, pela maldade. Essa maleabilidade e essa elevação acima do real é o que nos permite reconhecer a narrativa mítica.

III.

A tradição nos apresenta Don Juan como um personagem zombeteiro, enganador, conquistador de mulheres. Quando consegue, enfim, saciar seus desejos carnis, logo ele perde o interesse naquela mulher e parte em busca de outra, fazendo com que sua lista permaneça crescendo. Com o passar do tempo, mesmo fora das ficções, homens conquistadores passaram a ser apelidados de Don Juan. Isto é mais uma prova da relação do personagem com a sedução. Dentre os mais célebres representantes dessa tradição, está Tirso de Molina, que primeiro representou D. Juan, atribuindo-lhe características como o espírito sedutor, a zombaria e a desonestidade. O Don Juan apresentado neste trabalho, por sua vez, vai na contramão da representação de autores da tradição, notadamente, Tirso de Molina. Para construir seu Don Juan, António Patrício se inspirou em D. Miguel de Mañara, espanhol. Isto é afirmado na introdução da primeira edição de sua obra. Aquele,

(...) nascido em Sevilha em 1626, levou uma vida de luxúria e de impiedade até casar-se, aos trinta anos de idade, com Girolina Carillo de Mendoza, a quem conservou uma fidelidade mórbida que se manteve, como obsessão, mesmo depois da morte da esposa. Depois de enviuar, D. Miguel passou a dedicar-se com fervor a exercícios de piedade e de mortificação para expiar os pecados da sua vida mundana e para escapar de terríveis alucinações em que Girolina lhe aparecia (RANK, 2001, apud JUNQUEIRA, 2007, P.86-87)

Assim, o Dom João de António Patrício guarda semelhanças em relação ao homem que lhe inspirou, como a luxúria, a culpa e uma relação conflituosa com a morte. Ao escrever sua obra, Patrício já sabia da fama da figura lendária do conquistador de mulheres, criada por Tirso de Molina, mas buscou inscrever seu D. Juan em outros paradigmas.

O autor também cita uma frase de Shakespeare para explicar sua interpretação de

²¹⁵ Tradução nossa.

Don Juan logo na epígrafe: “Nothing can we call our own but death”²¹⁶ (PATRÍCIO, 1924, p.7). Dessa forma, Patrício já deixa claro para seu leitor que este será o modo de existir de seu D. Juan: sua vida profundamente ligada à sua morte.

Ainda segundo Junqueira (2007), a estrutura da peça patriciana deriva do modelo aristotélico de tragédia, que Patrício modifica com o isolamento radical do herói – e com os desdobramentos que tal isolamento implica no plano do diálogo dramático–, transformando assim a peça numa tragédia moderna, marcada já pela crise das relações intersubjetivas tal como a descreve Peter Szondi na sua *Teoria do drama moderno* (1880). Lido em paralelo com o livro de António Patrício, é possível perceber que *Dom João e a Máscara* se insere no drama moderno por guardar muitas de suas características, dentre as quais se destacam a ausência de diálogos, o subjetivismo e o isolamento dos personagens.

Na “fábula trágica” de Patrício, D. João passa por várias peripécias. Dentre elas, temos o encontro com a Morte personificada num baile de máscaras e a visita da estátua do comendador assassinado até chegar ao reconhecimento da jovem Isabel de Burgos, donzela que o protagonista leva à perdição. A estrutura é de uma tragédia (“quando dela resulta mudança de fortuna, seja com reconhecimento, seja com peripécia, seja com ambas as coisas”),²¹⁷ dotada de peripécias (“viravolta das ações em sentido contrário”)²¹⁸ e de um “belo reconhecimento” (“o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia, como aconteceu no *Édipo*”).²¹⁹ (...) Para se fazer digno da Morte, precisa passar por várias etapas. O que restam é a frustração do desejo e a solidão, configurando-se assim a tragédia moderna.

A primeira aparição da Morte faz com que Dom João perceba que sempre a amou, e apenas a ela. Aos poucos, vai se desfazendo de todos os atributos terrenos e se voltando para a vida espiritual. Apesar de ter passado a vida toda sob a máscara da luxúria, de mulher em mulher, de boca em boca, descobre que o verdadeiro amor sempre esteve dentro dele mesmo. “O amor, -ensina-lhe a Morte- ouve-o em ti, ouve-o em ti, como se ouve as nascentes quando no outono, as leiras são transparentes.” (PATRÍCIO, 1924, p.424)

²¹⁶ Bem nossa, só a morte. (Tradução nossa)

²¹⁷ ARISTOTLE, *The poetics*, X, 1º.

²¹⁸ ARISTOTLE, *The poetics*, XI, 1º.

²¹⁹ ARISTOTLE, *The poetics*, XI, 2º.

Sua conversão para o amor é gradual: estigmas de garrote começam a aparecer em seu pescoço. Ele se perde e se funde com sua dor e a dor do mundo, até que vai se convertendo totalmente para o amor, pedindo esmolas no convento de caridade sem receber nada em troca.

Na obra, todo o diálogo é em prosa, e se inverte para poesia apenas quando Dom João dialoga com a Morte. É ela, afinal de contas, sua principal interlocutora e amante. A palavra é extremamente plástica, sonora, alusiva; os versos, de grande musicalidade no jogo das suas rimas internas e das suas assonâncias; e a esgrima dialogal muito sutil.

“A MORTE

Se fosse eu... se fosse eu...

D. JOÃO (depois de uma pausa)

Eras Tu, eras Tu... – Sou e serei só Teu.

A MORTE

Tu que beijaste tantas...

D. JOÃO

Ouvia a Tua voz em milhares de gargantas.

A MORTE

Tu que tantas possuístes...

D. JOÃO

O teu reflexo só que me fugia, triste.

(Olhos nos olhos de Ela, como hipnotizado).

Só beijei, só cingi, só te escutei a Ti. O Teu mistério é para o meu desejo, o sexo que não pode atingir nenhum beijo.

Só a Ti eu busquei, só te aspirei a Ti. Tu cismas em Sibila, enlaçada à beleza, e só a Ti, a Ti, vai a minha alma presa. Agora que eu Te sei, oh! reouvir um pouco a Tua voz na voz de alguma delas... – Louco, louco que eu fui...- Mas não: se tu preferes, repete o que eu Te disse a falar às mulheres, quando de forma em forma, a errar, em doidice, não te via sequer dentro de mim, Beatrice.”

(PATRÍCIO, 1924, p.37-38)

Segundo Vitelli (1993), António Patrício possui uma sensibilidade encantada pela vida, vê o mundo a partir de verdades ocultas com a vontade de revelar a grandeza da vida, sem deixar de lado sua fixação pela morte. Seus personagens sempre vão travar uma luta para superá-la, a não ser em *D. João e a máscara*, em que o personagem não resiste, mas parte em busca dela.

“Sua obra vai privilegiar o domínio dos sonhos, das paixões, dos desejos mais antigos do Homem e, aos olhos da razão, mais

absurdos e irá dar a eles estatuto de suprema verdade: será conivente com as loucuras sagradas de suas personagens.” (VITELLI, 1993, p.19)

O trecho acima parece feito sob medida para o momento em que Dom João dialoga longamente com o Convidado de Pedra, a estátua de mármore na qual se transformou o homem que ele matou. É uma alegoria evidente da morte, uma vez que o desejo de Dom João se torna pétreo:

“Deixa contar-te, Mármore: ora escuta. (...) Nas catedrais de Espanha há santas trágicas. Têm cabelos vivos... E eu amei-as. Era pequeno, ao pé de minha mãe: a sua lividez fazia a minha. Bispos e padres, entre vozes de órgãos, perfumavam-nas de incenso para mim. Os seus olhos de vidro só me olhavam. E eu empedrava, todo de desejo”. (PATRÍCIO, 1924, p.72)

É possível perceber a estátua de mármore como a impossibilidade de realização do desejo maior de Dom João: a morte. Frente a frente com D. Octávio, que morre para defender a honra da filha, Dom João perde a oportunidade de alterar o rumo de sua história, matando aquele que poderia lhe ensinar uma vida sem promiscuidade.

IV.

Em sentido oposto ao *Don Juan* de 1924 de António Patrício, está o *Don Juan* de Saramago, mais ligado à tradição que o primeiro. Seu personagem tem em comum o espírito zombeteiro, a sedução e as mentiras presentes no que consta como o primeiro *Don Juan* da história, aquele criado por Tirso de Molina.

José Saramago, um dos mais aclamados escritores portugueses contemporâneos, tem sua literatura constituída, principalmente, de alguns elementos: a dúvida do homem moderno em uma posição crítica sobre o passado, a análise de seu interior através do imaginário e os elementos sobrenaturais que se distanciam do mundo real. A escrita do autor é conhecida por utilizar frases e períodos longos e usar a pontuação de uma maneira a acentuar as vozes reflexivas de seus personagens. Suas peças são escritas para serem encenadas. Os diálogos dos personagens se encontram nos próprios parágrafos, assim como toda a descrição das cenas; não há travessões, e isso propicia uma sensação de fluxo de consciência, a ponto de o leitor se confundir se o diálogo foi real ou um pensamento.

A ironia é muito constante nas obras de Saramago, bem como em sua peça *Don*

Giovanni ou o Dissoluto absolvido (2005), experiência dele em recontar a lenda de Don Juan, assim como recontou fatos da história de Portugal em *Memorial do Convento* (1982) e *História do cerco de Lisboa* (1989), por exemplo. A obra é constituída de um prólogo e apenas um ato, dividido em seis cenas. Sobre o caráter do Don Juan criado por Saramago, Teixeira considera:

Mas logo emenda: “Era certo que sempre havia pensado que Don Giovanni não podia ser tão mau como o andavam a pintar desde Tirso de Molina” (p. 15). Todos esses motivos reunidos fizeram surgir Don Giovanni ou o dissoluto absolvido, comprovando que na ficção saramaguiana tudo pode ser contado de outro modo. (TEIXEIRA, 2008, p.74)

Assim, o autor estabelece uma diferença fundamental entre o Don Juan de Saramago e aquele proposto por Tirso de Molina: a maldade. Para Teixeira (2008), Saramago reconta o mito à sua própria maneira: em primeiro lugar, trata-se de uma comédia, em oposição à tragédia escrita por Tirso de Molina. Além disso, o pecador de Saramago encontra a redenção para poder pecar novamente, o que não ocorre na peça fundadora da tradição.

Don Giovanni de Saramago tem uma postura muito distinta da de seus antepassados, e isso não se aplica apenas ao fato de não haver arrependimento, mas à capacidade de negação mesmo quando tudo está conspirando contra ele. Ele pouco se importa com a punição, pois não acredita em maldições. Saramago também aposta no jantar oferecido por Don Juan ao Conviva de Pedra, mas em sentido oposto à tradição:

Na versão de Saramago, o convite macabro é apenas uma reminiscência evocada pelas palavras do Comendador: “Convidaste-me a jantar e aqui me tens” (p. 28). Isso decorre da opção do escritor em começar a sua peça por onde terminaram as principais versões, com o objetivo de subverter os cânones tradicionais, ou, na expressão de Azio Corghi, dar uma reviravolta ao arquétipo cultural. (TEIXEIRA, 2008, p.80)

Dessa forma, o confronto entre Don Giovanni com o Comendador é de onde o autor extrai grande parte da comicidade da peça. Saramago absolve o antigo pecador ao invés de puni-lo para, assim, deixa-lo livre para poder pecar novamente.

O Comendador é importante por dar sua própria lição de moral e punir com a maldição o culpado por seu assassinato, Don Giovanni. Ele invoca as labaredas do inferno, apesar de surgir apenas uma pequena e ridícula chama que se extinguirá de imediato, provocando o riso do protagonista. Ou seja, não há inferno e, se há, não é pior

do que o local onde todos estão vivendo.

A morte de Don Giovanni pode ser considerada simbólica, pois dá lugar à libertação do “mito”, à supressão do título de “Don” da imagem arquetípica do “sedutor” se dá através disso, transformando-o apenas em “Giovanni” e abrindo, agora, uma autêntica relação de amor.

O Coro, na obra, é reduzido a Dona Ana, Elvira, Don Ottavio e Masetto. Podemos afirmar que Elvira é quem mata o sedutor, ao trocar sua lista com o nome de todas as mulheres conquistadas por uma lista em branco. Porém, a vingança das mulheres (Dona Ana e Elvira) se desfaz em migalhas pelas mãos de Zerlina, pois, ao final, é ela a sedutora, é ela a moça que Don Giovanni não havia tido tempo de seduzir. Ele não é mais o galante sedutor que encontramos ao longo de toda a história que, agora, tem seus papéis invertidos.

Saramago afirma, em uma correspondência a Azio Corghi, que consta no prólogo de seu *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, que

A idéia de um novo “Don Giovanni” interessa-me muitíssimo, ainda que neste momento não possa pensar em nada mais senão no romance em que estou a trabalhar. Se tudo me sair bem até o final, conto poder terminá-lo nos primeiros dias de janeiro. A seguir terei que rever as provas, a seguir terei que fazer as viagens de “promoção”, e então ficarei mais ou menos livre. A minha idéia é que Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é um sedutor, mas antes um permanente seduzido. A simples presença de uma mulher perturba-o. Mas isto não é o importante. O importante é a dignidade de quem é capaz de dizer NÃO quando não só a sua vida mas também a salvação da sua alma se encontram em perigo. É certo que Don Giovanni é um fraco com as mulheres, mas “compensa-o” bem com a sua força ética no momento em que é tentado pela facilidade hipócrita do perdão. Estamos perante um paradoxo: Don Giovanni, o sujeito imoral por excelência, é um homem fiel à suaprópria responsabilidade ética. Eis o que gostaria de ver salientado no texto. (SARAMAGO, 2005, p.96)

O Don Juan de Saramago claramente dialoga com os anteriores, porém, ao seu próprio modo, propondo releituras e outras possibilidades além das já conhecidas do personagem da tradição. Assim como acontece com António Patrício, ainda são raros os estudos sobre *Don Giovanni e o dissoluto absolvido*.

V.

A sedução está mais ligada à vida do que a qualquer outra coisa, e a energia sexual dos personagens, tanto em António Patrício como em José Saramago, é usada para que possam se manter vivos. Quando essa sedução falha (a lista com os nomes de todas as mulheres já conquistadas que desaparece em *D. Giovanni e o dissoluto absolvido* e a paixão pela Morte em *Dom João e a máscara*), perde-se a vontade de viver. Para estar perto da vida, portanto, é preciso, antes de tudo, estar perto da morte.

Essa ideia cristã de que a honra, o merecimento e a paz de espírito estão ligados a quem se desfaz do prazer e se sacrifica por aquilo que quer é muito presente nas obras. Dom João abandona todas as riquezas terrenas e deixa para trás essa vida de pecado. D. Giovanni, agora, não tem mais sua lista, perdendo, assim, toda sua luxúria. É quando eles deixam para trás essa vida de pecado e se tem uma ideia de redenção ligada ao sacrifício, à conversão.

O inferno é outra categoria de análise. Quando os protagonistas das duas obras convidam o Conviva de pedra para jantar, querem ver até onde a morte pode ir, onde consegue chegar. Os personagens já conhecem o inferno, mas reagem de maneira diferente a ele. D. Giovanni ri das labaredas do inferno, afinal, “o que é uma labareda para quem já conhece o inferno? ”, e Dom João vai ao encontro do Conviva para abraçá-lo e pôr fim à sua vida, porém, este recua, assustado, dando dois passos para trás. Só o ato de morrer não é por acaso, predestinado como está desde o encontro com o Convidado de Pedra. Todavia, é o acaso da conquista, da posse momentânea da mulher que conduz ao fatalismo da morte.

Os dois protagonistas dão ao Conviva de Pedra o que eles queriam, a morte. Matam um homem honrado e respeitoso que poderia tê-los ensinado a viver de forma distinta e digna. O mínimo que podem fazer para merecer essa morte, agora, é convidando-o para jantar. Portanto, tratam-se de histórias de culpa. Dom João ainda não merece sua culpa e, conseqüentemente, não merece a morte. A ideia de castigo e culpa, aqui, são muito grandes.

Os dois personagens são mais parecidos do que parece, pois já se encontram no inferno mesmo antes de morrer. A sedução é o extremo da vida e a morte é vista como salvação, sendo a redenção desses dois personagens. Primeiramente, querem viver no extremo da vida, no prazer, burlando a lei natural da vida para chegar a esse prazer. Agora,

o prazer total é morrer. Eles transitam do herói sensualista para o espiritual.

O “Eu”, na sua inflação, descobre-se fracionado, dominado por forças conflituosas que geram uma cisão interna e que o deixam dividido entre o mundo real e o ideal, entre as imposições da vida social, de um lado, e o domínio dos seus instintos e desejos pessoais de outro. Assim, há uma divisão entre o ego do herói, que ora pensa e age de uma maneira, ora age como se fosse outra pessoa. E essa duplicidade irá marcar o personagem Don Juan da literatura, desde Tirso de Molina.

Concebemos ao mito de Don Juan o transcendente da morte, em todo o seu desejo erótico nesse encontro com a morte, que é o encontro consigo mesmo. Assim, entregando-se ao desejo do desejo, Don Juan é presa eterna da aparência do desejo, eterno ausente de si mesmo. Aí está a mais funda raiz mítica e o seu mais perdurável significado estético.

É impossível escrever algo novo a propósito de Don Juan sem que o espectador volte as costas para a história e tenha alguma expectativa sobre ela, ou seja capaz de abandonar o *dèjà vu*, que sempre vai existir, mesmo que pouco. Seja como for, não é possível reduzir o personagem de Don Juan à figura da imagética popular, a de um vulgar sem escrúpulos, também apreciador de mulheres, mentiroso, impostor etc.

REFERÊNCIAS

ARISTOTE. Poétique. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1995 (1932).

ARISTOTLE. The Poetics of Aristotle: translation and commentary Stephen Halliwell. 6th ed. [Chapel Hill]: The University of North Carolina Press, 1987.

DA PONTE, Lorenzo. *Don Giovanni*. Publicado com: A vida de Mozart/Stendhal. Porto Alegre: L&PM, 1991.

JUNQUEIRA Renata Soares. *As máscaras de Don Juan – Apontamentos sobre o duplo no teatro de António Patrício*. Revista Letras n. 71, Curitiba, Editora UFPR p. 81-94, jan./abr. 2007.

MOLINA, Tirso de. (pseud.). *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*. Tradução de Alex Cojorian. Brasília: Círculo de Brasília, 2004.

NACAGUMA, S. *O Teatro Simbolista de António Patrício: um Teatro do Verbo*. Pitágoras 500 - Revista de Estudos Teatrais, v. 1, p. 119-140, 2011.

PATRÍCIO António, D. *João e a Máscara*. Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand, 1924.

_____. *Dinis e Isabel*. Aveiro: Livraria Estante, 1989.

_____. *Pedro, o Cru*. Minho: Edições Vercial, 2002.

_____. *Teatro completo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

ROUSSET Jean, *O mito de Don Juan*. Lisboa: Vega, 1978.

SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Memorial do Convento*. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Fernando Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA, Alexandre. *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido de José Saramago: Um novo horizonte para o antigo pecador*, 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

VITELLI, Eliana Pedroso. *O teatro de António Patrício*, 1993. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, 2003.