

ALQUIMIA ERÓTICA EM D. JOÃO E A MASCARA, DE ANTÔNIO PATRÍCIO.

Roberto Nunes Bittencourt¹

*A Morte, às vezes, queria descansar,
mas sem saber porquê, tem de tecer
nesse invisível, trágico tear...*

(PATRÍCIO, 1989, p. 163)

RESUMO: O que se desenvolve neste trabalho é uma leitura das metáforas obsessivas (grupos de imagens que se repetem) interpretando-as para a compreensão do texto dramático *D. João e a Máscara*, de António Patrício, apontando para a maneira segundo a qual o protagonista busca uma decifração da divindade da vida, privilegiando as loucuras, as paixões, os sonhos. Através de sua afirmação, a vida torna-se justificada. Assim, o que D. João, na criação do texto de Patrício, busca, é, a partir dessa paixão, não pela vida comum, mas a verdadeira vida, desvelada em plenitude, a vida sublime, é superar a morte, integrar-se a ela, numa alquimia erótica.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; António Patrício; Erotismo; Morte; Teatro.

Abstract: What develops in this work is a reading of obsessive metaphors (groups of images that are repeated) interpreting them to understand the dramatic text *D. João e a Máscara*, from António Patrício, pointing to the way in which the protagonist search a deciphering of the divinity of life, favoring the follies, passions, dreams. Through his statement, life becomes justified. So what D. João, in the creation of Patrício's text, search is from this passion, not by ordinary life, but true life, unveiled in full, the sublime life, is overcome death, integrate her an erotic alchemy.

Keywords: Portuguese Literature; António Patrício; Eroticism; Death; Theater.

Introdução

Como afirma Georges Bataille (1988) o que diferencia a atividade sexual humana – o erotismo – da dos animais, é a consciência da morte, através da qual a vida do homem passa a ser um intervalo entre o nascimento e a morte. É a partir do momento em que se toma consciência disso que a vida se torna uma espera angustiada. Bataille ainda aprofunda a temática erótica como um dos aspectos da

¹Doutor. em Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: rnb.roberto@gmail.com

vida interior do homem, que busca incessantemente fora de si um objeto de desejo. Para Bataille, portanto, “Entre um ser e outros seres, há um abismo, há uma descontinuidade [...]. Se o abismo é profundo e não há modo algum de o suprimir, podemos, em comum, todos nós, sentir a vertigem desse abismo” (BATAILLE, 1988, p. 12). Observa-se, com isso, que o ser humano é marcado por uma descontinuidade, uma separação, em que a vida se apresenta como única, pessoal e intransferível para cada indivíduo que busca uma continuidade através da experiência do erotismo.

O erotismo ultrapassa os limites da sexualidade uma vez que há uma busca de autoconhecimento da condição humana. Nessa perspectiva, o indivíduo se desvincula de sua animalidade através desse comportamento perante o sexo, adquirindo, portanto, uma nova visão de consciência da morte. Aliás, a sua relação com a morte advém do fato de que o erotismo apresenta um significado de violação dos seres que nele participam, ou seja, é uma violação que confina com a morte. Parece ser essa justamente a tônica que conduz os textos dramáticos de António Patrício. Seus personagens são construídos a partir da falta, da perda, lidam com o vazio, experimentam, cada um a sua maneira, os laços da vida e da morte. Para o que aqui nos interessa, por exemplo, as falas de D. João têm força discursiva na intimidade apaixonada que o liga, como uma fatalidade, ao erotismo e à morte. Assim, *D. João e a Máscara* traz a marca da obsessão pelo tema da morte, numa sensibilidade afinada para sentir e expressar a angústia frente a esta força aniquiladora, que, no texto de Patrício, é presença enigmática.

O trabalho de António Patrício para auscultar a vida buscando decifrar qual é o seu sentido diante da morte, projetará, em sua obra, um ideal metafísico que desvela a essência da vida como a unidade entre o sensual e o espiritual. Suas personagens se sentem, assim, constantemente incompletos em virtude da ausência do outro, que subverte o seu equilíbrio. É o caso de exemplar de D. João que, marcado pelo tédio, anseia fervorosamente uma união erótica com a Morte, transfigurada numa figura feminina. E será justamente nessa fusão que quer experimentar – retomando o pensamento de Gilbert Durand – a *vocação nostálgica do impossível*. Como ressalta o antropólogo, “É talvez essa nostalgia,

exprimindo uma esperança desesperada, o significado da famosa ‘saudade’ portuguesa [...] cuja tenaz tradição literária se prolonga no século XX com o ‘saudosismo’ de Teixeira de Pascoaes ou de António Patrício” (DURAND, 2008, p. 27). António Patrício, na sua obra, cria personagens que não admitem limitações ao poder de viver, e a arte, ainda que expressão estética da vida, sorvendo os seus dinamismos dessa mesma vida, se identifica com o indivíduo. Sendo assim, é todo o domínio que a arte possa exercer necessariamente transitório. Da mesma forma como o é o próprio indivíduo.

MÁSCARAS DA VIDA E DA MORTE

D. Juan é um personagem que tem fascinado, desde o século XVII, os leitores do mito, tornando-se motivo para muitas recriações literárias. Seu caráter ambíguo, simultaneamente admirável e reprovável, levanta questões sociais e políticas relevantes em diversos espaços e tempos, uma vez que ele, D. Juan, é o grande desarticulador de dois sustentáculos sociais de setecentos: o clero e a nobreza. Mas, marcado pela sensualidade e pelo erotismo, parece ser justamente o elemento amoroso dessa história a garantia de seu sucesso. As fontes históricas, religiosas ou os contos tradicionais, folclóricos apontam para uma possível origem andaluza do mito, no século XVII, influenciado sobremaneira pelo clima religioso da Contrarreforma, sujeitando-se às especificidades de um contexto cultural bem específico. D. Juan é, de fato, um mito, já que, conforme analisa Pierre Brunel (1988), comporta três funções: narra uma história, explica o *como* e o *porquê* dessa narrativa e revela um herói.

No seu ensaio “O Donjuanismo”, inserto n’*O Mito de Sísifo*, publicado em 1942, Albert Camus considera que D. Juan, tal como Sísifo, não compreendeu o verdadeiro sentido da vida – ou mesmo a sua falta. Afinal “O que Don Juan põe em prática é uma ética da quantidade, ao contrário do santo) que tende à qualidade” (CAMUS, 2008, 85). Ao não acreditar “no sentido profundo das coisas” (CAMUS, 2008, p. 86) torna-se um herói do absurdo. Na concepção de Camus, D. Juan tem consciência daquilo de que é símbolo: ele é o sedutor comum e o

mulherengo. Quando escolhe o amor libertador – aquele que corresponde a um constante processo de morte e renascimento de um novo amor –, D. Juan sabe que, como mortal, terá um fim e será castigado, e ser punido “lhe parece normal. É a regra do jogo” (CAMUS, 2008, p. 87). Mas, ainda que aceite o castigo, “ele sabe que tem razão e que não pode tratar-se de castigo. Um destino não é uma punição” (CAMUS, 2008, p. 88). E o destino que Camus vê para D. Juan remete ao cenário de onde vem o mito primordial:

Vejo Don Juan numa cela daqueles mosteiros espanhóis perdidos numa colina. Se ele olha para alguma coisa, não é para os fantasmas dos amores passados, mas, talvez por uma seteira ardente, para alguma planície silenciosa da Espanha, terra magnífica e sem alma onde se reconhece. Sim, é nessa imagem melancólica e refulgente que é preciso parar. O fim último, esperado mas nunca desejado, o fim último é desprezível.
(CAMUS, 2008, p. 90)

A primeira versão literária afasta-se muito do arquétipo divulgado em versões posteriores, sobretudo aquelas que ultrapassam o fim de novecentos, afastando-se, portanto, numa trajetória de inúmeras recriações, da sua original construção. É a partir de *O burlador de Sevilha*, escrito no século XVII pelo frei Gabriel Téllez sob o pseudônimo de Tirso de Molina, que se dará início a toda uma tradição literária. O D. Juan de Tirso de Molina é mais do que apenas um conquistador de mulheres, mas é também, um burlador da sociedade, pois transgredir toda norma ou convenção instituída. A questão erótica, muito explorada pelas posteriores criações, é marcadamente negativa n’*O burlador de Sevilha*, pois D. Juan, mais do que querer seduzir as mulheres, simplesmente as engana, prometendo falso casamento, já que não pretende amar nenhuma delas, querendo apenas possuí-las. Ao fim, D. Juan, encontra sua punição: após matar Gonzalo de Ulloa, pai de Dona Anna, moça a que D. Juan tenta burlar, o comendador morto, sob a forma de uma estátua de pedra, serve como instrumento da vontade divina e pune o personagem com um castigo eterno. É a condenação de um pecador que se recusa ao arrependimento no tempo oportuno, provando o quão implacável é a justiça divina.

Victor Said Armesto, tendo por base o texto de Tirso de Molina, admite as influências que o folclore e as tradições locais exerceram, numa certa medida, no autor, durante a sua longa estada no nordeste da Península Ibérica: “De muchos pasajes de comedias de Tirso (Mari-Hernández la Gallega, El amor médico, La villana de la Sagra...) se infiere com toda claridad que Tirso residió bastante tiempo en Galicia y en Portugal, seguramente em conventos de su Orden o para negocios de ella”² (ARMESTO, 1968, p. 57-58). O tema do sedutor irá sofrer nas posteriores versões as mais variadas alterações, de acordo com a interpretação poética que seus autores lhe darão, assistindo-se, ao longo dos tempos, a uma espécie de metamorfose da personagem. Tirso de Molina, ao caracterizar pela primeira vez a personagem, transporta-a para a literatura. A partir daí, D. Juan será o dissoluto da primeira metade do séc. XVIII até as reedições de 1837 e o sedutor da idade romântica e daí em diante, o que prova que próprio modo de atuação de D. Juan evolui ao longo das estéticas e interpretações autorais. De destemido e impulsivo no período Barroco, D. João seduz mais pela mentira, pela promessa de casamento e pelo disfarce, torna-se mais reflexivo no Romantismo: é um herói rebelde, que seduz pelo fascínio de sua aparência. Em Zorrilla, é salvo graças ao amor puro de D. Inês, solução que a modernidade rejeita. Uma das mais famosas aparições do burlador será a realizada por Molière, em 1665, com seu *D. Juan*, que, diferentemente da realização de Tirso de Molina, critica incisivamente a religião, a nobreza e a burguesia. Exemplar é a reflexão feita pela personagem a respeito da hipocrisia. Quando está a ponto de ser preso, não foge, preferindo tornar-se um hipócrita com a desculpa de que assim poderia ser aceito pela sociedade da época:

Disso ninguém mais se envergonha. Ao contrário, se orgulha. A hipocrisia é um vício. Mas está na moda. E todos os vícios na moda são virtudes. O personagem do homem de bem é o mais fácil de interpretar em nossos dias. Qualquer hipócrita o representa com razoável perícia [...] O exercício da hipocrisia oferece maravilhosas possibilidades. É uma arte da qual faz parte natural a impostura [...] E mesmo quando a impostura é transparente, ninguém ousa condená-la, com medo de que isso abra o caminho para a condenação de imposturas mais habilidosas.
(MOLIÈRE, 2002, p. 120)

² Tradução: Em muitas passagens das comédias Tirso (*Mari-Hernández la Gallega, El amor médico, La villana de la Sagra...*) percebe-se que Tirso residiu muito tempo na Galiza e em Portugal, certamente nlos conventos de sua Ordem ou de seus negócios.

Talvez a recriação que mais tenha exercido influência nas releituras portuguesas é a ópera *Don Giovanni*, de Mozart, cujo *libreto* ficou a cargo de Lorenzo da Ponte. Segundo Gustave Kobbé, *Don Giovanni* é o principal responsável pela popularidade da ópera: “Outro fator decisivo para esta popularidade é a própria figura do protagonista, libertino e blasfemador, fascinante para os homens pela audácia e para as mulheres pela reputação escandalosa” (KOBBE, 1997, p. 90). Aliás, a ópera de Mozart tem muitos pontos de contato com o D. Juan da peça de Tirso de Molina, mas, apesar disso, difere em alguns aspectos e personagens, como a presença de Dona Elvira, personagem criada por Molière. Percebe-se na figura de D. Juan, como paradigma do sedutor irresistível, o poder ilimitado de que se vangloria com soberba: não admite rivais. É uma força da natureza, como na leitura de Molière:

Não há nada que possa deter o ímpeto dos meus desejos, sinto em mim um coração capaz de amar toda a terra; e como Alexandre, gostaria que houvesse mais mundos, para poder alargar até aí as minhas conquistas amorosas.
(MOLIÈRE, 2002, 28)

Em Portugal, o mito de D. Juan é revisitado apenas tardiamente, sendo objeto, inicialmente, de duas principais concepções: a romântica e a realista/naturalista. A literatura portuguesa muitas vezes atribui a um objeto mágico – o bandolim – o poder de sedução de um D. Juan envelhecido e melancólico. Destacam-se, nas obras portuguesas, quase sempre uma visão simpática de D. Juan e uma concepção muitas vezes ortodoxa do mito. Na tradição portuguesa, D. Juan – tratado, na maioria das vezes como D. João – o dissoluto é mais comedido, menos temperamental, retomando o caminho da remissão e, assim, num gesto final, acerta contas com todos. Conforme comenta Maria Idalina Resina Rodrigues:

[...] um Don Juan Tenório esconjurador de delitos passados, sem sombras de anteriores apetites, vencedor corajoso de tumultos íntimos e, para mais, marido convertido às delícias do matrimónio sagrado, em busca da esposa fiel que, aliás, rapidamente lhe facilita o regresso ao lar. Quer nos assombre ou não, que se comova quem quiser e se indigne quem for dado a exaltações, é assim mesmo que as coisas se passam: Don Juan e Dona Elvira abraçam-

se e dispoem-se a ser felizes para sempre, os irmãos da até então ofendida senhora trocam a vingança pelo perdão ao arrependido cunhado, o sensato criado sente-se recompensado pela boa moral pregada e todos em efusiva *happy end* proclamam a benignidade de um Céu que perdoa os *delitos mais horrorosos*. (RODRIGUES, 1997, p. 365-366)

Leo Weinstein (1959) reafirma a transnacionalidade que o mito de D. Juan tem assumido ao longo da história, considerando-o um caso paradigmático no âmbito da Literatura Comparada, ao dizer que “if any subject is truly international, it is that of Don Juan”³ (WEINSTEIN, 1959, p. vii). O mito de D. Juan tem sido reinterpretado de tal maneira que dentro da Literatura de cada país, podem ser encontrados vários tipos do herói sedutor. Na Espanha, dividem-se as preferências entre a versão de Tirso de Molina e a de Zorrilla; os franceses veem-se entre Molière e Lenau; na língua alemã, entre Mozart ou Frisch; Byron ou Shaw no caso inglês; em Portugal, um dos modelos mais bem realizados é a figura vil e demoníaca que Junqueiro aparentemente apresenta a julgamento à sociedade positivista, no final século XIX, e o D. João metafísico de Patrício, que se mostra fascinado pela figura do sedutor.

Aliás, há que se ressaltar que, quanto à estrutura formal do mito donjuanesco, praticamente todas as versões portuguesas se desviam significativamente dela. Há, sobretudo, uma notável preocupação metafísica no D. João “português”, no qual se destacam por vezes certos laivos do *Fausto*, de Goethe, na entrega enigmática e obsessiva da busca de um ideal, ou desejo de absoluto. O texto teatral de António Patrício é o que mais se aproxima da versão tradicional: seu D. João tem ainda a cumplicidade de Leporello; há o encontro sobrenatural com o Conviva de Pedra, figura pouco relevante no desfecho da sua “fábula trágica”; redime-se, como nas versões românticas, no recolhimento do convento de La Caridad. Renata Junqueira observa que, quando António Patrício publica *D. João e a Máscara*:

a figura do lendário conquistador de mulheres já se tinha entranhado numa secular tradição literária que o dramaturgo português certamente conhecia. A sua peça viria a inscrever-se

³ Tradução: Se qualquer assunto é internacional, é-o D. Juan.

numas das vertentes dessa tradição, como podemos ver, desde logo, no pequeno texto introdutório que o autor fez aparecer na sua primeira edição. Ali, à laia de prefácio, Patrício admite que se inspirou na “verdade histórica” de Miguel de Mañara para compor o seu Don Juan (JUNQUEIRA, 2007, p. 87)

O texto dramático de António Patrício compõe-se de quatro atos e abre com uma epígrafe de Shakespeare: “Nothing can we call our own but death”, que se traduz como: “Bem nossa, só a morte”. Num primeiro momento, Patrício fornece a sua definição pessoal de donjuanismo: “instintivo religioso”, “amoral místico”, “possesso de eterno”, “inesgotável” e “entre o Diabo e a Morte” (PATRÍCIO, 1972, p.9). Assim, em *D. João e a Máscara*, António Patrício recria uma figura histórica documentada para fazer dela um ser díspar. Inspirando-se na história real de Miguel Maraña, que morreu em santidade no convento de La Caridad, o interesse de Patrício, porém, vai no sentido de criar personagens que se definem muito mais a partir da matéria mítica do que da história conhecida, pois, como afirma, “Desta vez, por exceção, a história é superior à lenda” (PATRÍCIO, 1972, p. 10). Como aponta Fernando Araújo Lima, *D. João e a Máscara*:

Não nos apresenta, evidentemente, um D. João histórico, com a sua devassidão tradicional, a sua gula de carne, um Burlador-Matéria, roído pelo vício, capa ensanguentada e cinismo nos lábios gafos. Não. Patrício cria um D. João filosófico, schaupenhaueriano talvez, iluminado, cerebral, tedioso, completamente enamorado pela ideia da Morte, a única herança que cabe a cada homem sobre a terra. Não seguiu Tirso de Molina, nem se preocupou com os pormenores macabros de Zorrilla, mas realizou uma obra de Arte bem significativa.
(LIMA, 1945, p. 128)

Na interpretação de Patrício, o “burlador de Sevilha” é intelectualizado, aspira apenas à sua liberdade, recusa as suas responsabilidades sociais e a fatalidade do seu destino de sedutor, fugindo de todo o contato físico, por viver obcecado pela morte. O D. João dissoluto de “natureza excessiva e dinâmica”, símbolo de vontade de transgressão e de atravessar as fronteiras da vida humana, “dotado do poder de atracção e da delirante concupiscência” (RODRIGUES, 1960, p. 10) que na “vertigem do excesso” (RODRIGUES, 1994, p. 102) se realiza na sedução de uma pluralidade de mulheres, nesse aspecto, no texto de Patrício, se

afasta do protótipo das criações mais clássicas: mais que um sedutor inconstante, a personagem se aproxima do sedutor romântico, que busca incessantemente a mulher ideal. Neste caso, a sua ânsia de absoluto leva-o a perseguir, ou esperar, obsessivamente a Morte, que se configura numa personagem feminina. D. João, portanto, irá se aventurar na descoberta da sua própria identidade, se envolvendo, sobretudo, num processo de autognose. É o próprio D. João quem se define: “Sou um buscador de fontes por destino; mas por mais que procure, nunca as oiço” (PATRÍCIO, 1972, p. 30). É esta predestinação e incapacidade de atingir o absoluto que o levam ao sofrimento e ao tédio.

No texto dramático de António Patrício, há a conjugação de Eros e Tânatos, de explosão vital e de presciência da morte. Para além das aparências dos seus atos, que deram a D. João a alcunha de “O burlador de Sevilha”, Patrício viu nele uma alma ávida por atingir o Absoluto: desejo que passa, necessariamente, pelo desejo da Morte que liberta. Como diz ainda Teresa Rita Lopes: “C’est dans l’amour que la vie touche de plus près à la mort. Pour D.João, le spasme de l’amour mime l’union avec l’absolu, que seule la mort peut apporter”⁴ (LOPES, 1985, p. 80). O D. João de Patrício transforma esse desejo erótico numa fusão com a Morte. Como diz Georges Bataille, “O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual” (BATAILLE, 1988, p. 22).

Para Urbano Tavares Rodrigues, o erotismo é “coisa interna, latejar contínuo da vida” (RODRIGUES, 2005, p. 25). Saturado ao extremo de erotismo e de toda a luxúria com a qual viveu, D. João toma plena consciência do seu tédio existencial e refugia-se no convento: “D. João só tem um caminho: dar-se ao amor dos outros, a mais alta e depurada forma de amor: só essa o tornará digno de Soror Morte. A fábula aponta assim no sentido da preparação para o fim, regresso ao cosmos – mediante o amor” (RODRIGUES, 2005, p. 26). E é exatamente isso o que ocorre com D. João. Sua experiência trágica favorece a ampliação do enfoque valorativo e insere-o numa dinâmica de forças em constante transformação, de maneira que D. João compreende todas as coisas como intimamente associadas, afirmando-as nas

⁴ Tradução: É no amor que a vida toca mais perto da morte. Para D. João, o espasmo de amor mima a união com o absoluto, que só a morte pode trazer.

suas qualidades intrínsecas, mesmo que subjetivamente dolorosas. De acordo com a interpretação de Mário Ferro e Manuel Tavares:

Na visão trágica, vida e morte, ascensão e decadência formam um todo e, por isso, o sentimento trágico da vida não é recusa, mas aceitação do devir, adesão à morte e ao declínio. Declínio que não significa decadência ou destruição, mas um regresso ao fundo da vida do qual surgiram todas as coisas individualizadas.
(FERRO; TAVARES, 2001, p. 33)

D. João encarna os princípios dionisíacos, cuja experiência pressupõe a embriaguez, mas não apenas a embriaguez fisiológica pelo vinho, mas, acima de tudo, a embriaguez existencial pela vida, pela natureza e pela expansão contínua da força criativa de cada singularidade, pois nessa experiência a limitada individualidade adquire o caráter divino na própria natureza, tão pródiga em sua concessão de dádivas. Ao comentar essa percepção nietzschiana da apoteose dionisíaca, Eugen Fink afirmará que “A embriaguez é a torrente cósmica, um delírio báquico que destrói, despedaça e reabsorve todas as formas, que suprime tudo o que é finito e individual. É o grande ímpeto da vida” (FINK, 1983, p. 25). O aniquilamento do indivíduo, na prática dionisíaca, não representa, portanto, a sombria extinção da vida, mas a possibilidade de que as suas partes extensivas se reconfigurem em novos modos de expressão através do processo de contínua transformação dos elementos da natureza. Este é, sobretudo, o caso de D. João. Na abertura do *Acto Primeiro*, o sedutor é assim descrito, numa didascália:

É alto e magro, musculado, um animal de sedução e presa. Nos gestos, no andar, em todo o corpo, qualquer coisa de felino, de onduloso. A cabeça, de tinta aciganada, tem insolência cínica e fadiga, uma tensão de vida tão aguda, que é quase dolorosa, inquietante. No impudor da boca, do olhar, uma mobilidade que perturba, por excesso de expressão, de intensidade.
(PATRÍCIO, 1972, p. 16)

Este retrato corresponde, segundo Maria do Carmo Pinheiro e Silva, à “predileção imagística epocal pela figura nómada (e dândi) de cigano, de insolência cínica e fadiga” (SILVA, 1998, p. 120), mas D. João é marcado desde o

primeiro instante pela “entrega voluptuosa ao spleen” (RODRIGUES, 1994, p. 102), pelo aborrecimento que domina o entediado sedutor. O D. João de Patrício é um homem possuído por um desejo desmesurado de Deus, sob a máscara da luxúria – que o fez prisioneiro das formas transitórias do mundo, dando-lhe apenas o martírio, a sensação de possuir sombras. Como diz o próprio António Patrício, “A tragédia de D. João está no supremo poder de seduzir, de que ele próprio foi a maior vítima. Em nenhum amor matou a sede” (PATRÍCIO, 1995, p. 122)

D. JOÃO

O delírio de posse é o meu delírio. E tudo se escoou entre os meus dedos [...] A luxúria sorveu-me. E renasci. Bebi o ópio dos seus olhos fluidos. Senti-lhe a boca fria e sugadora, colada às minhas vértebras de lento. O meu desejo, galgo enlouquecido, correu-lhe os labirintos com terror. O seu nada filou-me semimorto. E tive sede ainda... [...] Toda a minha virtude a minha sede.
(PATRÍCIO, 1972, p. 73)

O texto começa “quando D. João e a Morte pela primeira vez vão encontrar-se” (PATRÍCIO, 1972, p. 10). É o momento em que as máscaras do mundo começam a cair diante de D. João que, enfim, compreende que o seu desejo jamais se saciaria em qualquer uma daquelas formas com que tentou matar a sede, e que eram apenas indícios desta força imaterial. A *nostalgia* da plenitude lhe é inerente:

D. JOÃO

Os meus amores, os meus amores foram só sombra. Beijava ar, água corrente, efêmero. Enlacei sombra. Bebi nada aos haustos. De corpo em corpo fui como um cego a tactear de muro em muro. Sempre a essência das formas a fugir-me como o perfume duma flor pisada. Palpei, palpei, e era a caveira sempre, como um sarcasmo de ossos, laminado.
(PATRÍCIO, 1972, p. 70)

António Patrício relê um D. João que, numa esteira simbolista, é marcado pelo conflito *eu versus mundo*: desilusão, pessimismo, melancolia, consciência da efemeridade da vida fazem com que o sedutor desmorone desesperadamente ao tédio. Cansado, frustrado e desiludido desabafa com Elvira, a sua companheira de momento: “E aborreci-me, aborreci-me, aborreci-me. Havia teias de aranha na

minha alma. [...] E, afinal –, imenso tédio, tédio” (PATRÍCIO, 1972, p. 21). O tédio, o aborrecimento, a apatia, a aspiração ascética são os sentimentos que os espaços despertam em D. João, numa ânsia nostálgica do Absoluto, e nem mesmo Elvira consegue livrá-lo desse *spleen*. D. João a convida para que se deite sobre as folhas secas que cobrem a lama, num desejo de fusão com o espaço ocupado por aquela por quem ansiosamente espera: a Morte, que se revela instância indissociável da vida. Ao se compreender intrinsecamente essa dinâmica existencial, alcança uma jubilosa compreensão do valor da vida e o da própria morte:

D.JOÃO

[...] Antes a lama. Antes a lama do jardim e as folhas secas. Não posso mais, não posso mais assim...

D. ELVIRA

Não me queres, amor? Já não me queres...

D. JOÃO, num exaspero imenso

Qualquer coisa ou Alguém... Seja o que for. Já não sei rir. [...]
(PATRÍCIO, 1972, p. 26)

Para o D. João de Patrício, a mulher é um objeto de devoção. Por isso venera-a como uma santa, num local de culto. Até mesmo quando parece dominado pelo êxtase provocado pela sensualidade feminina, lembrando um corpo que se fragmenta em “pés”, “seios”, “joelhos”, “nuca”, “pele”, “beijos”, transforma de súbito o convite à relação sexual numa contemplação da morte. Ainda que D. João ressalte a beleza física de D. Elvira, o amor que ele nutre por ela não é carnal, mas transcendental, quase religioso, conforme o próprio D. João diz a ela, já confessando sentir-se dominado pela ansiedade da espera de uma visita ainda que distanciada do real: “Vai ser o meu convento o teu amor. Dás-me os teus olhos como Livro de Horas” (PATRÍCIO, 1972, p. 23). No diálogo enfatiado com D. Elvira, é o próprio D. João que se interroga sobre as fontes do seu encanto:

O que há de estranho em que me acreditasses, quando eu mesmo ia levando a ouvir-me... A minha voz, o timbre, um não sei quê...Arcada de violino na medula...estravariado nos meus nervos...- Ouves? O que há em mim? Podes dizer-mo, tu?...

(PATRÍCIO, 1972, p. 26)

Neste aspecto, a confissão que o D. João de Patrício apresenta parece consonante com o que Shoshana Felman (1980) chama, na sua interpretação do D. Juan de Molière, de sensualidade erótica do “corps parlant”. Como salienta Baudrillard, é preciso forçar o corpo a expressar-se, principalmente através de signos que não têm sentido na fala (BAUDRILLARD, 1979, p. 126). D. João não consegue descrever o mal-estar que sente, nem lhe adivinha a causa. Bruscamente, irrompe um novo elemento, visível somente para ele: a Morte. No discurso que D. João lhe dirige, pela saudação servil que lhe faz o sedutor – Dona Morte –, esta é transformada numa mulher digna de amor, mas sua figuração é destituída das qualidades físicas que despertam o desejo e o interesse masculino, como se refere nas indicações de cena: que “é um Goya, uma manola trágica, de uma esbelteza acutângula, macabra” (PATRÍCIO, 1972, p. 33). O tom elogioso evolui de uma declaração de amor quase petrarquista a que não faltam as rosas, como símbolo do amor, para uma fusão cada vez mais íntima: “Não penses um instante, oh! Não, que tenho frio: estou a arder, estou a arder, e estou a arder por Ti: Ó máscara de Outono, ó meu amor, sorri” (PATRÍCIO, 1972, p. 34). Não cabe à Morte conotações negativas, mas, feminizando-a, há mesmo demonstrações de carinho e de uma profunda ligação num sentimento de religiosidade a manifestações de natureza estética e erótica:

D. JOÃO, embainhando a espada lentamente
Sinto que te amo já para além do desejo. [...]
Falavam com terror , e baixinho, de Ti,
e eu pensava: é mulher, e se é , sorri:
é mulher, é mulher: e se é mulher é minha.
A Morte, para mim, tem olhos de andorinha. [...]
Na voz de Igreja, a ouvir os salmos pelas naves,
Pensava:os braços seus devem ser tão suaves
Como a luz dos vitrais, na penumbra, em surdina...
E a ouvir responder: - Tem a cintura fina...
(PATRÍCIO, 1972, p. 35)

D. João recorda através do corpo e dos olhos da Morte, como imagem que reflete o escândalo das suas conquistas, imagens que, no fundo, nada mais eram do que a busca ilusória de Absoluto. O que ele busca é a experiência erótica na

ânsia pela substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda (BATAILLE, 1988). D. João relembra a monja, virgem inacessível, a quem, no convento de Burgos, despe violentamente, com um punhal o seu “brocado de oiro”:

D. JOÃO

[...] Sob o luar que esponja
as arcadas do claustro em carpícias lustrais,
sabiam-me a jasmim os mamilos da monja,
a touca ia a fugir para céus irreais...
Carmelitana?... Não. Era Clarisse.

[...]

A MORTE

Rasgaste-lhe a punhal a tela de brocado.
E a desnudar-lhe o corpo inviolado
(PATRÍCIO, 1972, p. 39)

Prossegue nas suas recordações de procura de Absoluto, e diante de uma interrogação da Morte – “Dize: onde é que me vês?...” (PATRÍCIO, 1972, p. 42) – responde D. João, “como vendo num espelho em frente”:

D. JOÃO

Na infanta que num quadro desdoirado,
em seu complexo e heráldico *peinado*,
seu olhar de esmeralda semi-louca,
beijou na boca da marquesa a minha bica.
Uma pequena Habsburgo a sorrir-me na tela...
Eras Tu, eras Tu: eras Tu... e era ela.
Oh! a perversa graça corruptriz
e distante, de criança, de criança-imperatriz...
E enlaçava a marquesa...
Ao fundo do salão só uma vela acesa
em lágrima doirada. Todo em sangue, o crepúsculo
ia afogando tudo. Saí como um fantasma, sem um músculo...

A MORTE

As máscaras de amor mimam só a agonia.

D. JOÃO

Eras Tu para além que o meu desejo queria.
(Desejo que fascina e de que sou escravo.)
(PATRÍCIO, 1972, p. 42-43)

O D. João de Patrício é um sedutor atípico. Afasta-se do D. Juan vil e inescrupuloso de Tirso de Molina. É bem diferente, também, do herético D. Juan

de Molière, que, através da falsa promessa de casamento, engana as mulheres que cruzam seu caminho. A personagem de Patrício, ao contrário, é idealista. Vive no tédio, na fadiga, dominado pela saudade de “Alguém” que julga ser a Morte, na ânsia de absoluto, aspirando a um amor verdadeiro. Apresenta-se desprovido de estratégias de conquista e não sabe donde lhe vêm as faculdades que atraem tanto o sexo feminino. Buscava nos corpos que tanto amou o aniquilamento da individualidade descontínua. A passagem do estado normal ao desejo como a dissolução do ser descontínuo, numa espécie de alquimia sexual. Sua realização erótica era uma busca da destruição da estrutura do ser fechado, propiciando a sua dissolução. Assim, tal como pensa Bataille (1988), a paixão pode ser mais brutal do que o puro desejo, fazendo com que a felicidade se transforme em perturbação. Nas mulheres que amou, D. João experimentou apenas a relação entre dois seres descontínuos que anseiam uma continuidade impossível, despertando desejos de morte quando da constatação dessa impossibilidade. Assim, tem-se a ideia de que somente o ser amado pode realizar a fusão sonhada, ocasionando sofrimento ao se perceber que isso é inalcançável. E, no fundo, descobre uma manhã que o amor que procurava ter sempre no desejo de morte dentro dele. Como observa Renata Junqueira:

Patrício faz o seu herói transitar de um materialismo sensualista para o mais austero espiritualismo, sempre obsidiado pelo desejo de morrer: 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 precisamente 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)

D. João percebe a passagem do tempo e seus dias se revelam em uma lenta espera pela morte, na certeza de que esta possibilite novas experiências. Essa entrega à mortetem por base a sua crença de que apenas na morte poderá encontrar a plenitude procurada, a que vai de encontro à força vital representada por Eros. Desse modo, a narrativa se configura como a preparação de D. João para

a morte, onde, então, será possível abandonar a individualidade e penetrar no infinito. Como observa Bataille, “A essência da paixão é a substituição da persistente descontinuidade por uma maravilhosa continuidade entre dois seres. Essa continuidade é, no entanto, particularmente sensível na angústia, na medida em que é uma procura em impotência e em temor” (BATAILLE, 1988, p. 18).

Não interessam a D. João quaisquer planos de sedução. Apenas a Morte – e numa nova personificação, Soror Morte – merece sua reverência. Seja sua noiva Elvira, noiva de D. João, “suporte do tédio, a representação da miséria do mundo e transmutação de objecto erótico em objecto maternal” (SILVA, 1998, p.145), ou, ainda, Helena Coeli, adiam o encontro de D. João com a morte. A reduzida interação verbal é exemplificada nos diálogos com estas duas mulheres em que não há progressão temática ou argumentativa, mas simplesmente a repetição de ideias, sobretudo para aquelas que apontam para a tensão Amor-Morte. Apesar de toda a beleza de Helena, apesar do elogio expressivamente sem força de sedução – é, sobretudo, uma invocação da Morte – para D. João o encontro com ela é uma espécie de despedida:

D. JOÃO, fitando-a, com fervor

A mesma sempre: está a ouvir-me em ti, a chamejar no teu cabelo ruivo: o teu perfume é seu; a tua pele é Ela em flor, é Ela em jasmim branco; e o espanto e o terror que há nos teus olhos, são Ela, a sombra d’Ela na tua alma... O ritmo do teu corpo, dos teus gestos, é o seu silêncio: toda a música; as tuas mãos de coroação coroam-na; e os teus cílios que Deus fez tão curvos dão-lhe frescura neste mesmo instante, quando se mira nos teus olhos verdes... [...] Chamam-lhe Morte. – Não a vês... não sentes?... (PATRÍCIO, 1972, p. 63)

A Morte surge, então, como a resposta para o seu tédio e para a ansiedade que a espera provoca, mostrando todo o cortejo de mulheres nas quais D. João amou a própria Morte, a libertação suprema. Ao descobrir que há uma relação intrínseca entre o seu desejo e a Morte, chega à conclusão que a sua busca de absoluto fora uma ilusão, pois aquilo que procurava incansavelmente e que desconhecia, sempre estivera na própria Morte:

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 d'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 aspirei a Ti.

[...]

Agora que eu Te sei, oh! reouvir um pouco

a Tua voz na voz de algumas 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 doídice,

não te via sequer dentro de mim, Beatrice.

(PATRÍCIO, 1972, p. 38)

É justamente quando D. João centra toda a sua atenção na Morte que ele recupera os seus sentidos para alcançar seu único objetivo: juntar-se à “Maja”. Cansado dos festins eróticos e cada vez mais “enfermo”, diz:

D. JOÃO

Perco a memória ao ver-Te... Eu já Te vi assim?...

A MORTE

Pois quem viste tu mais?... Olha bem, interroga.

Desarvorada em ti, toda a tua alma voga.

Entra em ti devagar: sê a tua própria sonda.

Pouco a pouco, a manhã faz hialina a onda...

[...]

D. JOÃO

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

(PATRÍCIO, 1972, p. 36)

O D. João de Patrício não persegue as mulheres. Em vez disso, ele próprio se interroga sobre as causas do seu poder de sedução sobre elas. É na presença do Conviva de Pedra – um intermediário da morte – que D. João se revela um “possesso de eterno”. D. João recebe o representante da Morte, de forma

hospitaleira, lívido, mas com “um fulgor heroico” nos olhos⁵. A relação com o Conviva de Pedra se transforma num desejo de sedução de D. João, que então expõe à estátua as razões que explicam o seu caráter e a ligação das manifestações religiosas a manifestações de natureza estética e erótica:

Deixa contar-te, Mármore: ora escuta. [...] Nas catedrais de Espanha há santas trágicas. Têm cabelos vivos... E eu amei-as. Era pequeno, ao pé da minha mãe: a sua lividez fazia a minha. Bispos e padres, entre vozes de órgão, perfumavam-nas de incenso para mim. Os seus olhos de vidro só me olhavam. E eu empedrava todo, de desejo. (Silêncio breve. Tristemente.) As primeiras que amei, essas bonecas...
(PATRÍCIO, 1972, p. 72)

D. João gradualmente redime-se da vida de luxúria e inconstância, renuncia aos bens terrenos e à materialidade que o entedia e aborrece, passando a viver, para surpresa de todos, na ascese. As máscaras vão caindo uma a uma, o sedutor, “vindimador de morte” e “possesso de eterno”, vai seguindo um percurso de pecador e sedutor passivo até ao recolhimento no Convento de La Caridad, onde já destituído do seu estatuto e título, se apresenta na figura do irmão João, a caminho da santidade. D. João, avivado pelas recusas da mais terrífica, fatal e desejada das amantes, a Morte, e vivendo na expectativa espiritual que ela lhe criou, é um exemplo de que, como assim prega a moral cristã, não são os ferros que vingam a moralidade e o bem, mas a palavra. Através do sofrimento, o libertino alcança a grandeza na sua remição, tornando-se um dissoluto absolvido de seus pecados. O próprio discurso de D. João deserotizado, pois transfere as manifestações eróticas para a castidade, como se percebe na dedicação contemplativa, em relação a Helena:

HELENA, hirta, como em síncope, ofertando-se
Beija-me a boca já. Beija-me a boca. Beija-me a boca sem palavras.
Beija-a.
[...]

⁵ Interessante notar o que escreve Camus a respeito do Conviva de Pedra na tradição donjuanesca: “Que outra coisa significa o Comendador de pedra, essa fria estátua animada para castigar o sangue e a coragem que ousaram pensar? Nele se resumem todos os poderes da Razão eterna, da ordem, da moral universal, toda a grandeza externa de um Deus acessível à cólera. Essa pedra gigantesca e sem alma simboliza apenas os poderes que Don Juan sempre negou” (CAMUS, 2008, p. 86).

Com a face em estupor, ela desnuda-os, como um frontão de altar, humildemente

D. JOÃO

Como se fossem de uma estátua tumular, da estátua tumular do meu passado.

(PATRÍCIO, 1972, p. 61)

Uma vez que a dor fora divinizada, também a morte o foi, pois ela não resulta na supressão da criatividade da vida, mas na sua continuidade, pois efetivamente não há dissociação entre morte e vida no núcleo plástico da natureza. Da mesma maneira, D. João, em sua experiência, compreende afirmativamente a própria morte, retirando-lhe os seus traços pesados e tristonhos. O sofrimento trágico demonstra a resistência da individualidade transfigurada através de sua imersão na natureza primordial, favorecendo assim, em vez do aprisionamento da condição singular da vida, a sua mais poderosa libertação. Numa interpretação nietzschiana, representando a luta e a vitória de Dionísio sobre o princípio extensivo da individuação, a tal ponto que todo herói deve ser compreendido como seu substituto ou sua máscara, a alegria que é proporcionada pela tragédia é o sentimento de que o limite da individualidade será abolido e a unidade originária restaurada. Ao fim, surge a Sórora Morte junto a João. O novo contrito roga-lhe que o leve, mas, como no passado, o pedido é-lhe negado:

SOROR MORTE

Hei-de vir, hei-de vir. O silêncio será
como na despedida,

o detonar da vela da partida.

Hei-de vir... hei-de vir...

Quando o Amor te tocar, quando o amor te florir...

[...] “O Senhor é Amor”. Ser Amor é ser Deus.

Há eternidade já nesta palavra: Adeus...

Esvaiu-se a forma. É quase noite. A presença da Morte é toda íntima.

JOÃO

Non sum dignus. (Com uma humildade imensa) Não sou digno. (Religiosamente, beija as lajes, como um vestígio de asa, os pés da Morte) Não sou digno ainda.

(PATRÍCIO, 1972, p. 141)

A Morte tem, para D. João, um sentido de ascese: sai da posição de libertino para liberto. A Morte, agora a Sórora Morte, metáfora de todas as mulheres a quem o sedutor burlou –, sai da posição passiva de vítima a qual todas as mulheres seduzidas se encontravam e passa a posição de sujeito da ação. D. João reconhece, como estágio último de seu coroamento, a multiplicidade do mundo, o aprisionamento à matéria – as máscaras – e percebe a essência do real, a unidade espiritual com o Absoluto. A Morte viria, assim, como um natural remate, já que nesta etapa a individualidade e os atributos terrenos estariam, enfim, mortos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se lê em Patrício é a busca pela vida intensiva, mágica, que não depende, necessariamente, de uma configuração orgânica, corporal e individual para se expressar, pois a sua vitalidade ontológica se expressa sempre de modo desmedido, para além dos limites da figuração, revelando-se o vitalismo dionisíaco pela euforia orgiástica e pela vontade de viver. No prefácio de sua “fábula trágica”, António Patrício fascinado pela figura de D. Juan, afirma que “Tentaram julgá-la, até puni-la. Eu por mim, mais simplesmente, tive de a dizer porque a amei e o meu amor quis exprimir-se em cenas” (PATRÍCIO, 1972, p. 9). O autor se inspira na história real de Miguel Maraña, que morreu em santidade no convento de La Caridad, mas o que se verifica é que o interesse de Patrício está no sentido de criar personagens mais a partir da matéria mítica do que da tradição histórica. Em suma, ocorre a própria transubstanciação da matéria histórica numa dimensão mítica.

Para o D. João de Patrício, a morte é epifânica, revelando-lhe a impossibilidade de completude em outros corpos, dizendo-lhe, assim, a insaciabilidade, abandonando, assim, o desejo erótico, ou melhor, como “posseço do eterno” e transforma esse desejo numa fusão com a Morte. António Patrício mostra como a escrita literária – ou, noutras palavras, a linguagem enquanto energia criadora e princípio de significação – pode reinventar, não apenas os fatos que a memória recorda, mas também as lendas e os mitos que o imaginário

coletivo foi guardando e transformando, ao longo dos séculos. Não é a ação das personagens, nem os seus atos, ou mesmo as circunstâncias de tempo e espaço que interessam. Tudo o que cerca suas personagens não se explicam pela materialidade do mundo, mas por uma força que as sobrepaira e que tem, por fim último, como diz Anna Balakian, testemunhar “a natureza fortuita da existência humana aqui na Terra” (BALAKIAN, 2010, p. 104).

D. João experimenta o núcleo de pura dor do mundo, interage com o espírito que vivifica todo o universo através do êxtase, como a afirmação trágica de que homem é sempre vencido por forças maiores do que a sua, e que a possibilidade de atenuar o poder dionisíaco da natureza, que está para além do bem e do mal, consiste em se mesclar a visão apolínea de mundo, que propõe a moderação, com os valores dionisíacos, de modo que o homem se torne efetivamente uma figura trágica. Assim, o desejo erótico é a principal mola impulsionadora de D. João, esta “aprovação da vida até na própria morte” (BATAILLE, 1988, p. 11).

REFERÊNCIAS

ARMESTO, Victor de Said. **La Leyenda de Don Juan**. Madrid: Esparsa Calpe, 1968.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de João Bérnard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **De la seduction**. Paris: Denoel, 1979.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

DURAND, Gilbert. **Portugal: Tesouro Oculto da Europa**. Tradução de Lima de Freitas et alli. Lisboa: Ésquilo, 2008.

FELMAN, Shoshana. **Le Scandale du Corps Parlant: Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues.** Paris: Seuil, 1980.

FERRO, Mário & TAVARES, Manuel. **Análise da obra A Origem da Tragédia de Nietzsche.** Lisboa: Editorial Presença, 2001.

FINK, Eugen. **A Filosofia de Nietzsche.** Trad. de Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

JUNQUEIRA, Renata Soares. “**As máscaras de Don Juan – Apontamentos sobre o Duplo no teatro de António Patrício**”. In. *Revista Letras*. n. 71. Curitiba: Editora UFPR, jan/abr. 2007.

KOBBÉ, Gustave. “**Don Giovanni**”. In: **O livro da ópera.** Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LIMA, Fernando de Araújo. **António Patrício.** Bertrand, Lisboa, 1945.

MOLIÈRE. **Don Juan, o convidado de pedra.** Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2002.

PATRÍCIO, António. **D. João e a Máscara.** Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1972.

_____. **Poesia Completa.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. “**Os convites do ‘convidado’: a propósito de um Don Juan setecentista português**”. In *Revista de Filologia Românica*. n. 14, vol. II, Madrid, 1997.

RODRIGUES, Urbano. **O Mito de Don Juan e o Donjuanismo em Portugal.** Lisboa, Ática, 1960.

_____. **Tradição e Ruptura.** Ensaios, Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. **O Mito de Don Juan e outros ensaios de escrever.** Lisboa, INCM, 2005.

SILVA, Maria do Carmo Pinheiro e. ‘D. João e a Máscara’, de *António Patrício.* **Uma Tragédia da Expressão.** Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade Minho, 1998.



WEINTEIN, Leo. **The Metamorphoses of Don Juan**. Stanford: Stanford University Press, 1959.