

*AS MÁSCARAS DE DON JUAN –
APONTAMENTOS SOBRE O DUPLO NO TEATRO DE
ANTÓNIO PATRÍCIO*

*The masques of Don Juan. Notes on the Double/
Doubleganger in António Patrício's plays*

*Renata Soares Junqueira**

*Tu vês em mim o teu desejo, em púrpura; eu vejo
em ti todo o meu nada, sôfrego. Só imagens,
máscaras, reflexos. Sempre um jogo de espelhos,
adoidante. (António Patrício, D. João e a
máscara)*

BREVE HISTÓRICO DO DUPLO NA LITERATURA

*Em literatura são inúmeras as manifestações do Duplo – ou do
alter ego, ou do Doppelgänger, termo notabilizado pelo Romantismo ale-
mão¹ –, como mostram os interessantes estudos de Otto Rank (“Der Doppel-
gänger”, escrito em 1914), de Robert Rogers (1970) e outros igualmente*

* Departamento de Literatura – Faculdade de Ciências e Letras – Unesp – Araraquara – SP.

¹ Também são várias as formulações literárias criadas para designar o fenômeno do desdobramento psíquico do indivíduo. Lembramos, para já, as célebres expressões “Je est un autre” (de Rimbaud), “el otro” (de Jorge Luís Borges) ou “Eu próprio – o Outro” (de Mário de Sá-Carneiro), entre tantas outras similares.

consagrados.² E, se era razoável esperar que esse motivo fosse mais explorado pela arte literária depois das primeiras exposições teóricas do Inconsciente nos estudos psicanalíticos³ de Freud, de Jung e do próprio Otto Rank, também não se pode deixar de notar que as figurações do Duplo têm marcado a literatura muito antes do *fin-de-siècle* em que se inscreve, por exemplo, o *Dorian Gray* de Oscar Wilde, e antes mesmo do Romantismo e de personagens como o *William Wilson* de Edgar Allan Poe. Remonta mesmo aos antigos gregos o mito do homem que desafia a divindade e que por isso merece o castigo da bipartição, que o condena a estar sempre à procura da sua cara metade – é sobre este mito que, cumpre recordar, versa o discurso atribuído a Aristófanes n' *O banquete*, de Platão. Também

No Gênesis, o homem começa sendo um. Deus corta o homem em dois; (...). Em todos esses mitos, o homem é interpretado como possuidor de uma natureza dupla – em particular, masculina e feminina. A estrutura do homem interior pressupõe a união de dois elementos diferentes: concepção que está presente, nas religiões tradicionais, na separação entre alma e corpo (BRAVO, 2000, p. 262).

Na Roma antiga, o Duplo está presente nas comédias plautinas de confusão, protagonizadas por irmãos gêmeos (*Os menecmos*), ou naquelas que exploram o tema da usurpação de identidade (*Anfitrião*), que depois seria retomado também pela literatura medieval, pelo teatro do Renascimento – com Shakespeare (*Comédia dos erros*, 1592-1593), Lope de Rueda (*Os ludibriados*, 1556), etc. – e em várias peças do século XVII – por exemplo, em Tirso de Molina (*Don Gil de las calzas verdes*, 1617; *La Ventura com el nombre*, 1630), em Lope de Vega (*El palacio confuso*, 1630), em Pierre Corneille (*Dom Sanche d' Aragon*, 1649), etc.

Mas até então a concepção do Duplo envolvia apenas um desdobramento objetivo: tratava-se mesmo de dois seres distintos que, por semelhança física, eram circunstancialmente confundidos um com o outro. Nesses casos, como observa Nicole Bravo (2000, p. 263), “a semelhança física

² Remete-nos aos trabalhos de Rank e Rogers, de Keppler (1972), Arenberg (1979), etc. a síntese cuidadosa das diversas manifestações literárias do Duplo, desde a Antiguidade clássica até ao século XX, tal como no-la apresenta Nicole F. Bravo no verbete “Duplo” do *Dicionário de mitos literários* organizado por Pierre Brunel (2000).

³ É no final do século XIX e no princípio do XX que aparecem os primeiros estudos sistemáticos dos integrantes da geração pioneira da psicanálise. Sigmund Freud (1856-1939) começa a publicar os resultados da sua investigação sobre o Inconsciente na década de 1890; Carl Gustav Jung (1875-1961) publica em 1902 os seus primeiros escritos psiquiátricos (sobre a psicologia e a patologia dos fenômenos chamados ocultos); Otto Rank (1884-1939), que viria a afastar-se de Freud em 1923, publica os seus trabalhos desde 1906.

entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade; o sócia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa”, mas cada um mantém, afinal, a sua identidade própria – e a “tendência à unidade prevalece também quando um personagem desempenha dois papéis” (2000, p. 264).

O mesmo século XVII, no entanto, daria origem ao pensamento cartesiano, que conduziria decididamente o homem (e não mais Deus) ao centro do mundo, provocando assim a hipertrofia progressiva do ego. A partir daí o motivo do Duplo passaria a envolver um desdobramento subjetivo: 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 lado. Assim, ficava já aberto o caminho para as reflexões pré-românticas (como as de Rosseau, por exemplo) acerca do homem natural e do homem civilizado, e também para as posteriores reflexões propostas pela psicanálise.

*A grande obra seiscentista que vem assinalar “uma radical mudança na concepção do duplo” (BRAVO, 2000, p. 267) é **Don Quijote de La Mancha** (1605-1615), de Miguel de Cervantes. Ali o herói, ao assumir-se como Dom Quixote, um cavaleiro à maneira dos protagonistas das novelas medievais de cavalaria,*

... rompe com a biografia de Don Quixano, modesto fidalgo de província, 50 anos, egoísta e solitário. Preferiu morrer para o mundo e renascer sob a forma do “reparador de danos” que institui Rocinante e Dulcinéia: é a escolha da verdadeira vida, a instituição de um outro mundo dentro deste em que vivemos (2000, p. 267).

Procede-se, assim, a uma cisão interna, que divide um mesmo sujeito em dois seres distintos: ego e alter ego. Ademais, a duplicação do herói implica também um desdobramento do mundo: paralelo ao mundo real, instaura-se o mundo da ficção.⁴ Daqui provêm todos os heróis modernos, empenhados, via de regra, em levar às últimas conseqüências as aventuras da subjetividade.

⁴ *Convém notar que, no caso de Dom Quixote, o Duplo projeta-se ainda na figura do serviçal Sancho Pança, que o herói “mobiliza (...) para os serviços menos sublimes do real, transferindo-lhe assim os encargos da carne que o estorvam” (BRAVO, 2000, p. 267). Também na lenda de Don Juan, em que o Duplo se infiltra vigorosamente, o criado Leporello é encarregado de livrar o seu amo daquilo que o estorva: as mulheres que, seduzidas e abandonadas pelo conquistador, insistem em procurá-lo. Mas Leporello é esperto e tira logo proveito dessa situação, aceitando freqüentemente prendas e bens materiais em troca de informações sobre o paradeiro de D. Juan.*

Com efeito, a mesma duplicidade – chamemo-la duplicidade moderna – que caracteriza **Don Quijote de La Mancha** marcará, a partir de então, os mais cativantes (pela sua complexidade mesma) personagens da literatura, desde **Don Juan** (em Tirso de Molina, em Molière, em Da Ponte e Mozart, em António Patrício, etc.) e **Fausto** até, por exemplo, **El hacedor** (1960), de Jorge Luís Borges, ou **Alina Reyes** do conto “A distante” de J. Cortazar (**Las armas secretas**, 1963), passando por vários personagens de Chamisso (**A estranha história de Peter Schlemihl**, 1814, etc.), de Hoffmann (**Don Juan**, 1813; **O vaso de ouro**, 1814; **Os elixires do diabo**, 1815-16; **O gato Murr**, 1819; **A princesa Brambilla**, 1820; **Os duplos**, 1821; etc.), de Edgar Allan Poe (**Eleonora**, 1835; **Ligéia**, 1837; **Morela**, **A queda da casa de Usher** e **William Wilson**, 1839; **O retrato oval**, 1842; etc.), de Dostoievski (**O sócia**, 1846; **Os irmãos Karamazov**, 1879-1880), de Stevenson (**O estranho caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hide**, 1885), de Eugene O’Neill (**Dias sem fim**, 1934, etc.), de Pirandello (**O falecido Mattia Pascal**, 1904, etc.), entre muitos outros autores. Nesse vastíssimo universo literário destaca-se, é certo, uma das mais notáveis manifestações do Duplo: **Don Juan**, o célebre conquistador de mulheres. Vejamos um pouco deste caso.

AS METAMORFOSES DO MITO

Desde a sua primeira aparição, cerca de 1620, na comédia espanhola **El burlador de Sevilla y el convidado de piedra**, atribuída a Tirso de Molina,⁵ o mito de **Don Juan** tem sido muitas vezes revisitado por grandes autores da literatura de todo o mundo. Cada qual destaca, segundo conveniências de época, um ou outro dos aspectos essenciais do caráter do herói, que ora aparece como sedutor celerado, ora como amante romântico, ora como burguês amoroso (cf. RANK, 2001, p. 208).

Na comédia atribuída a Tirso de Molina,⁶ **Don Juan** é já marcado por uma ambigüidade fundamental: domina-o, de um lado, uma sensualidade sem freio que parece ter algo de diabólica; de outro lado, ele é tomado pelo sentimento de culpa e pelo medo da punição (que efetivamente será aplicada pelo conviva de pedra). É precisamente essa ambigüidade, na sua expressão artística mais perfeita, que eleva a ópera **Don Giovanni** (1787),

⁵ Já tem sido contestada a autoria de Tirso de Molina em favor do nome de Calderón de la Barca (1600-1681) como autor dessa famosa peça (cf. RANK, 2001, p. 211).

⁶ Pseudônimo de Frei Gabriel Tellez (1584-1648), monge da Ordem dos Mercedários que, como confessor, obteve um largo conhecimento das virtudes e, sobretudo, dos vícios humanos.

de Mozart, à categoria de obra-prima do compositor, segundo o alvitre de Otto Rank:

Tandis que l'orchestre marque par les accords graves (le chant du Convive de pierre) le pénible conflit qui pèse sur la conscience du héros, s'élève par-dessus cette voix dans des rythmes passionnés la nature indomptable et la joie voluptueuse du conquérant, avec une sensualité comme on la chercherait en vain dans toute la littérature si riche du Don Juan (2001, p.148).

La synthèse artistique du sujet de Don Juan a trouvé dans le chef-d'oeuvre immortel de Mozart son apogée, où le sentiment de culpabilité éclate avec une telle force que d'un côté il y trouve sa plus noble manifestation, et d'un autre cote il amène un arrêt complet du désir débordant de vivre du héros (2001, p. 214).

Em El burlador de Sevilla, o protagonista afronta quaisquer leis ou princípios morais para satisfazer os seus impulsos sexuais; só o aparecimento da morte vingadora, encarnada na estátua viva do comendador assassinado, vem pôr freios à sua sensualidade diabólica. É provável que essa alegria voluptuosa de conquistador, magistralmente expressa na ópera de Mozart, tenha raízes em mitos e ritos de fecundação muito antigos, segundo os quais só um deus ou um homem forte, superiormente dotado, tinha o direito e o dever de fecundar as mulheres, garantindo assim a perpetuação das almas dos mais fortes (cf. RANK, 2001, p. 191-198). Visto desta perspectiva, Don Juan seria um herdeiro de atributos divinos primitivos que a cultura cristã, oportunamente, tratou de classificar como diabólicos.

Mas, entre a peça espanhola atribuída a Tirso de Molina e a ópera de Mozart, temos ainda a comédia de Molière, na qual Don Juan, aburguesado, assimila os traços típicos de um libertino da França do século XVII. Rapta Dona Elvira do convento, mas casa-se com ela. Abandonada pelo marido mulherengo, Dona Elvira passará todo o seu tempo a segui-lo e a admoestá-lo, aconselhando-o a abandonar a sua vida de luxúria. A mulher já ocupa assim um lugar de relevo, assumindo o papel de um Duplo do herói – o seu alter ego –, similar àquele desempenhado pelo criado Leporello, que também procura despertar a consciência e o arrependimento de Don Juan.

*No século XIX, a lenda expandiu-se notavelmente por toda a Europa, da Inglaterra de Lord Byron (que publicou em 1819 o seu poema satírico **Don Juan**) até a Rússia de Pouchkin (**O convidado de pedra**, 1830), passando pela França de Mérimée (**Les âmes du purgatoire** ou **Les deux Don Juan**, 1834), pela Alemanha de Lenau (**Don Juan**, poema de 1844) e de Grabbe (**Don Juan und Faust**, drama de 1844), novamente retornando à*

Espanha com o grande êxito do drama de José Zorilla (Don Juan Tenório, também de 1844), etc.⁷ Os românticos empenharam-se em ilibar Don Juan, escamoteando o seu caráter diabólico e fazendo dele um nevropata, vítima heróica do seu próprio sentimento de culpa. Para Hoffmann, por exemplo, e para Alfred de Musset, “Don Juan n’est pas seulement le grand scélérat, mais aussi un homme qui cherche et qui lutte, et dont l’infidélité provient de son désir de la femme idéale et de ses propres instincts puissants” (HECKEL apud RANK, 2001, p. 214-215). Lenau, por sua vez, afirma que

Mon Don Juan n’est pas un homme sanguin, éternellement occupé de la chasse aux femmes. En lui vit le désir de trouver l’unique femme qui incarne la féminité, dans laquelle il pourrait jouir de toutes les femmes de la terre puisqu’il ne pourrait pas les posséder toutes individuellement l’une après l’autre (LENAU apud RANK, 2001, p. 208).

Na esteira dos românticos também seguiram vários escritores da segunda metade do século. Em Portugal, a lenda influenciou num poema satírico de Guerra Junqueiro (A morte de D. João, 1874), e também na obra de Álvaro do Carvalho, que é autor de um bem conhecido conto (“Os canibais”, 1866) em que, aos motivos da estátua viva e do sedutor de mulheres, concernentes ao mito de Don Juan, se associa ainda o do autômato, extraído das leituras de Hoffmann (O homem da areia) e de Poe (The man that was used up). António Patrício, que só em 1924 publicou o seu D. João e a máscara (“fábula trágica” em 4 atos), fez o herói vergar sob o peso do seu sentimento de culpa, transformando-o num místico penitente, adorador apenas da Morte (transfigurada em mulher), bem à maneira do Simbolismo e do Decadentismo que informaram a estética patriciana – mas também à maneira de uma das figuras históricas que se agregaram à lenda de Don Juan: a de Miguel de Mañara.

Sabe-se, com efeito, que há pelo menos duas figuras históricas espanholas anexas ao mito de Don Juan: a de D. Juan Tenório, grande conquistador de mulheres que se confunde com um certo camareiro do rei Pedro (o Cru), de Castela, e a de D. Miguel de Mañara, que, 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 mor-

⁷ Para uma breve história comentada das apropriações literárias da figura de Don Juan, desde a comédia de Tirso de Molina até 1921 (data da publicação póstuma de *La dernière nuit de Don Juan*, poema dramático de Edmond Rostand), remeto o leitor, mais uma vez, ao estudo de Otto Rank (2001).

te da esposa. Depois de enviuvar, 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 (cf. RANK, 2001, p. 149-150). Foi neste último fidalgo sevilhano que se inspirou António Patrício para compor a peça que importa agora analisar: **D. João e a máscara**.

D. JOÃO E A(S) MÁSCARA(S)

Quando Patrício publicou **D. João e a máscara**, em 1924, 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 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*, que ele considera como “o instintivo religioso, o amoral místico, o estranho irmão de Madalena e Kundry”, “grande figura, do potencial trágico mais alto”, “que a ideia da Morte magnetizou” (PATRÍCIO, 1972, p. 9, 10). Dentre os vários nomes citados nessa tentativa de explicar sumariamente a sua maneira de interpretar *Don Juan*, destacam-se os de Shakespeare – autor da frase “*Nothing can we call our own but death*”, que Patrício selecionou para constituir a epígrafe da sua peça –, Platão – para quem “aquele que à filosofia se consagra, a nada mais aspira que a preparar-se para a morte” (PLATÃO apud PATRÍCIO, 1972, p. 11) –, Antero de Quental, que sabia bem “que o sentido da vida é o sentido da morte” (1972, p. 11), e o do pintor alemão Albrecht Dürer, autor de uma gravura que nos interessa especialmente: **O cavaleiro, a morte e o diabo (1513)**.

Mas por que identificar *Don Juan* com o cavaleiro de Dürer, que cavalga entre o diabo e a morte? Ora, é evidente que Patrício também soube captar a dualidade estrutural desse herói: viu a sua face diabólica, de luxurioso conquistador de mulheres, mas também viu a sua face santa, de místico penitente, de ascético adorador da Morte. E julgou, aliás, que o essencial nesse personagem tão fascinante é precisamente o seu misticismo, o ser “um possesso de eterno” (1972, p. 9). “Quanto ao diabo [diz Patrício], o outro camarada da gravura, esse, como eu o vejo, é a ausência de lei, a arritmia: o contingente, o acaso, o accidental” (1972, p. 11). O dramaturgo optou, pois, pela vertente interpretativa que visa à conversão de *Don Juan*, vítima do peso esmagador do sentimento de culpa e do medo da punição. De

resto, a tradição da lenda mostra mesmo que “dans le thème de Don Juan ce n'est pas l'impulsion sexuelle effrénée qui est le motif principal” (RANK, 2001, p. 145). É, antes, o motivo trágico da culpa e do castigo que ocupa o primeiro plano (cf. 2001, p. 146).



Figura 1: O cavaleiro, a morte e o diabo (1513), de Albrecht Dürer
Gravura em cobre – Musée du Petit Palais (Paris)

Assim, 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:

D. João

... Tenho tédio, imenso tédio, tédio. O destino boceja sobre o mundo. (...) Dize: é tudo cenário? Tudo? Tudo? Nada existe? Esta

manhã de Outono arripiada não tem um coração que se confrange?... (...) É como as mulheres a natureza? Vazio lúgubre a mimar divino?... (1972, p. 28)

A concepção platônica de um mundo feito de aparências ilusórias não apenas justifica o tédio do protagonista como também lhe incute uma certa consciência dramática: o D. João patriciano percebe que tudo é cenário, que a vida é como um grande palco em que só se movimentam máscaras, personagens fictícios. E presente já, quase à maneira dos mais modernos personagens dramáticos, que ele próprio é uma máscara viva, simulacro condenado a errar “de forma em forma” (1972, p. 38) sem, todavia, atinar com a sua verdadeira identidade, perdida “no mais burlesco carnaval da terra” (1972, p. 29): “Sou como um pescador, numa lagoa, a pescar, demente, a própria sombra” (1972, p. 30).

Temos, pois, no teatro tardiamente simbolista de António Patrício, uma evidente abertura à problemática psicológica que marcava, desde o princípio do século XX, a denominada “dramaturgia do eu”, que teve início com Strindberg e a que depois se dedicaram com afincos os expressionistas e, em geral, os modernistas.

Todos os personagens de D. João e a máscara giram em torno de um núcleo no qual se situa o protagonista da peça, alvo de todas as atenções. Em última análise, existe mesmo uma interdependência psicológica entre D. João e os demais personagens, que são como reflexos, imagens invertidas do próprio herói ou desdobramentos de um mesmo magma psíquico. O criado Leporello, por exemplo, representa a face negativa ou o reverso de D. João, constituindo assim um complemento psicológico indispensável: sempre dominado pelo medo, é ele que tenta despertar a consciência do seu amo, incitando-o a moderar os seus caprichos e impulsos sexuais. Essa mesma função, associada à da punição, é exercida ainda pelo conviva de pedra (o comendador assassinado) e pelo casal D. Ana e Octávio, que também são como sombras do protagonista. Neste último caso, aliás, o estatuto de “sombra” manifesta-se visivelmente no luto persistente da filha do comendador e do seu noivo, concretizando assim um sombreamento que se estende ao solar que os acolhe, no qual o sol só “entra de rastos, pelas frinchas” (1972, p. 123).

À exceção de D. Ana (que teve o pai assassinado por D. João e anseia, pois, por vingança), todas as demais mulheres seduzidas pelo herói constituem positivamente o seu duplo feminino – são figuras protetoras, nas quais o insaciável conquistador procura encontrar-se: D. Elvira (sua noiva), Helena Coeli, a Marquesa de Aldovan e, em destaque, a jovem Isabel de Burgos, que, por sua vez, se revela como duplo homogêneo de Eponina,

a santa que “por piedade e em êxtase, rezando, / deu a leproso e a ladrões seu corpo brando” (1972, p. 40). É Isabel o móbil da peripécia que opera o termo do processo da metamorfose de D. João, transformando-o, pelo arrependimento, de cavaleiro libertino em monge penitente.

Quanto ao Duque de Silveiras, a Carlos de Aldovan e aos outros estróinas que entram em cena no 1º quadro do 3º ato, é razoável considerar que, como discípulos de libertinagem, eles não são mais que desdobramentos do protagonista.

E a Morte? Esta também representa, evidentemente, a face obscura de D. João, a sua necessidade de autopunição: “(...) A conquista sou eu. A morte é D. João se D. João morreu” (1972, p. 34).

Mas não é apenas na construção dos personagens que se evidencia a presença do Duplo. Ele infiltra-se também na temática e na própria forma desta peça de Patrício. Como símbolo da tenuidade dos limites entre a vida e a morte, chama a atenção, no 2º ato, a referência a um quadro do pintor da escola de Sevilha, Juan de Valdés Leal, que se revela, afinal, uma importante chave para a compreensão do destino que o D. João patriciano tem de cumprir. **Os dois bispos** é o quadro que o próprio protagonista se põe a descrever:

D. João

Valdés Leal é um grande mestre. Foi minha a idéia; mas como ele se lhe deu e a possuiu, de corpo e alma, todo: é uma obra-prima. Viste bem os dois bispos, lado a lado estendidos, os dois bispos que são um em duas fases?

(...)

Estão ambos em dalmática, mitrados. As mesmas pedrarias incrustadas, em cada mitra as mesmas: são iguais. A mesma seda nas dalmáticas, a mesma; e o bordado litúrgico, precioso. Uma diferença pequenina apenas. O que na máscara dum é seco orgulho, desfaz-se em podridão na outra máscara. E têm a mesma cros-sa cravejada. Mas o anel episcopal num deles oscila nas falanges esburgadas... E chama-se: **Os dois bispos**. Grande mestre. Valdés Leal é um grande mestre. Ofereço-o ao convento, já te disse. Dou-o ao mosteiro de La Caridad (1972, p. 52-53).

Trata-se, evidentemente, de uma figuração pictórica do Duplo, com o sentido que a António Patrício também convém ressaltar: o da dicotomia vida/morte, que se impõe implacavelmente a todo ser vivo. Associada às aparições da Morte personificada, a referência ao quadro de Valdés Leal consolida o leitmotiv já anunciado pela epígrafe inicial – “Bem nossa, só a morte” – e participa da determinação da trajetória descrita pelo prota-

gonista do primeiro ao último ato da peça: a da remissão dos pecados por um desprendimento progressivo da vida mundana e do próprio corpo físico, até ser digno de morrer.

Já no plano da expressão formal, o princípio da dualidade reflete-se no estilo anafórico, feito de persistentes repetições de frases – por exemplo, D. João repete obstinadamente, à maneira de estribilho, as expressões “Qualquer coisa ou Alguém...” (1972, p. 22, 26, 27, 30 e 31) e “Sou o que toda a vida amou só Uma” (1972, p. 61, 62, com variantes em 93, 94, 96) – que constituem, em última análise, um sistema de ecos capaz de sugerir, até no que toca à construção da linguagem, a presença do mesmo que se desdobra em dois (o Duplo). Este sistema envolve também, de resto, a repetição de acontecimentos e de enunciados que, embora pertencendo ao passado do protagonista, são evocados pelas narrativas de personagens que com ele contracenam no tempo presente. Assim, ora é a Morte que, “mimando a voz de D. João” (1972, p. 38), relembra as aventuras amorosas do conquistador (cf. 1972, p. 38-40); ora é o próprio D. João que conta episódios do seu passado ao conviva de pedra (cf. 1972, 72, p. 80); ora a narrativa da vida mundana do herói cabe a Carlos de Aldovan e aos demais freqüentadores do palácio do Duque de Silvares (cf. 1º quadro do 3º ato);⁸ ora, ainda, os detalhes da prática de penitência de D. João no mosteiro de La Caridad são recontados pelo abade (cf. 2º quadro do 4º ato).

Esta inserção do elemento épico na peça é também reveladora, aliás, de uma certa abertura do teatro de Patrício às tendências da dramaturgia moderna. Como diz Peter Szondi (2001, p. 14), “De certo modo, seria possível descrever a Teoria do drama moderno como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática, a qual, em princípio, o excluiria”. Com efeito, na origem do drama moderno está a crise do diálogo e das relações intersubjetivas que outrora sustentavam o chamado drama clássico. Já nas últimas décadas do século XIX, o fortalecimento das modernas sociedades industriais viria a acentuar a mecanização das relações humanas, de modo que o homem se tornaria cada vez mais solitário. Nesse contexto de definhamento das relações entre sujeitos, a forma dramática também entra em crise: o caminho subjetivo vai de tal maneira tomando o lugar da ação objetiva, que esta já não consegue apresentar-se por si mesma, sem a intermediação de um sujeito narrador. Assim, o

⁸ Cumpre notar que à duplicidade deste herói, que se coloca entre o diabo e a morte, corresponde uma evidente duplicidade temporal que nos permite distinguir o D. João do passado e o D. João do presente. Até o aparecimento de Isabel, no 2º quadro do 3º ato, todos os episódios evocados pelos personagens dizem respeito à vida mundana do conquistador. Após o encontro com Isabel, a máscara do passado desaparece, substituída pela nova figuração do protagonista: a do amoroso místico, inteiramente tomado pelo sentimento de culpa.

teatro moderno não é mais “o espetáculo do próprio homem, isto é, um drama, mas um espetáculo épico sobre os homens” (SZONDI, 2001, p. 67).

Ainda não é exatamente isso o que se passa no teatro de António Patrício, em que, todavia, o mundo objetivo já começa a perder espaço para o mundo intra-subjetivo (privilegiado já pelos simbolistas, convém lembrar, antes mesmo da virada do século XIX). O drama patriciano parece receber já “a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos” (SZONDI, 2001, p. 58) e, por isso, concentra-se em seu personagem central, isolado e esquadrihado. O ego, multifacetado, ameaça sobrepor-se a um mundo que assim se vai já configurando como “cenário”, “jogo de espelhos”, “máscara” (1972, p. 28, 26, 125, passim), como espaço, enfim, em que prevalecem as impressões e as ficções do sujeito. A própria linguagem desdobra-se para marcar a contraposição entre o mundo subjetivo e o objetivo: sempre que se estabelece o diálogo entre D. João e a figura fantasmagórica da Morte – diálogo que pertence exclusivamente à esfera subjetiva do protagonista –, salienta-se o potencial poético da linguagem a ponto de sugerir o canto lírico.

Para concluir, diremos que a dualidade estrutural que caracteriza a forma e o conteúdo desta peça de Patrício é sugestiva de uma outra dualidade, de mais largo espectro, que cumpre ainda investigar em todo o teatro patriciano: aquela que lhe permite revelar-se em duas faces – a face simbolista, já várias vezes desvendada pelos críticos,⁹ e a face ainda não desvelada, que deixa Patrício em sintonia com o teatro moderno propriamente dito, produzido no século XX e bem marcado já, quer pela hiperinflação e pelo desdobramento do ego, quer pela inserção do elemento épico no seio da forma dramática.

RESUMO

Tomando como ponto de partida um breve histórico do Duplo (Der Doppelgänger) na literatura e da sua particular manifestação no mito de Don Juan (ou Don Giovanni), este artigo consiste numa análise das dualidades que parecem constituir o fundamento mesmo da peça D. João e a máscara, de António Patrício (1878-1930). Tais dualidades, como veremos, infiltram-se não apenas na temática da peça, mas também nos elementos formais que a compõem.

⁹ Cito aqui um dos mais respeitáveis críticos de teatro em Portugal, Luiz Francisco Rebello (1994, p. 137), para quem Patrício é um dramaturgo “(...) fiel à estética simbolista, que entre nós levou às suas mais depuradas conseqüências”. Para outro crítico bem conhecido, Duarte Ivo Cruz (1986, p. 47), o “teatro de António Patrício constitui a expressão mais qualificada e mais coerente e representativa da estética simbolista. Isso implica a hipertrofia do verbo, da palavra, ‘contra’ uma diminuição da acção dramática”

Palavras-chave: teatro português; teatro moderno; António Patrício; Don Juan; Duplo.

ABSTRACT

Departing from a brief historical approach to Der Doppelgänger (Double/Doubleganger) in Literature, and to its particular manifestation in the Don Juan's (or Don Giovanni's) myth, this article provides an analysis of the dualities that seem to be the very core of the play D. João and the mask by António Patrício (1878-1930). This paper claims that those dualities permeate not only the play's theme, but also its formal elements.

Key words: Portuguese theatre; modern theatre; António Patrício; Don Juan; Double/Doubleganger.

REFERÊNCIAS

- ARENBERG, C. R. *The double as an initiation rite: a study of Chamisso, Hoffmann, Poe and Dostoievsky*. Washington: [s. n]., 1979.
- BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 261-88.
- CRUZ, Duarte Ivo. *Repertório básico de peças de teatro*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1986. 247 p.
- KEPPLER, C. F. *The literature of the second self*. [S. l.]: University of Arizona, Press Tucson, 1972.
- KRISTEVA, J. Dom Juan ou amar poder. In: _____. *Histórias de amor*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 225-242.
- PATRÍCIO, A. D. *João e a máscara: uma fábula trágica*. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1972. (Obras Completas de António Patrício, 2).
- PLATÃO. O banquete. In: _____. *Diálogos*. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 7-53. (Os Pensadores).
- RANK, O. *Don Juan et le Double*. Traduit de l'allemand par le Dr. S. Lautman. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2001. 240 p. (Petite Bibliothèque Payot, 23). Tradução de: Don Juan und Der Doppelgänger.
- REBELLO, L. F. Omnipresença do teatro na obra de Almada Negreiros. In: _____. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. p. 131-146. (Temas Portugueses).
- ROGERS, R. *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 184 p. Tradução de: *Theorie des modernen Dramas [1880-1950]*.

