As máscaras da vida e da morte em *D. João e a máscara* (1924), de Antônio Patrício

Marie-Noëlle Ciccia[1]

Résumé: La pièce symboliste du Portugais António Patrício (1878-1930) s'inscrit dans une esthétique de mysticisme panthéiste liée au courant *saudosista* portugais dans lequel la mort est une figure récurrente. Du bal masqué initial que D. João a organisé dans sa demeure aux « masques » de la mort qui vient, à deux reprises, rendre visite au héros crépusculaire, le masque, la dissimulation, le brouillage identitaire sont une constante dans cette tragédie mettant en scène un séducteur à la recherche du danger, en quête d'une mort qui semble ne pas vouloir de lui. Qu'il soit matérialisé ou symbolique, le masque est sans doute le symbole fort de cette quête motivée par le *tédio*, l'ennui, du héros qui a compris que l'apparente réalité de la vie n'est qu'un masque de plus qu'il espère arracher pour aller jusqu'à Dieu.
Mots-clés: Don Juan, masque, théâtre symboliste, mort, António Patrício

Resumo: A peça simbolista do dramaturgo português António Patrício (1878-1930) pertence a uma estética místico-panteísta, ligada à corrente saudosista portuguesa finissecular em que a Morte é uma figura recorrente.Do baile de máscaras que D. João organizou no seu palácio até às « máscaras » da Morte que vai, em dois momentos distintos, visitar o herói crepuscular, a máscara, a dissimulação, as ambiguidades da identidade são constantes nesta tragédia que põe em cena um sedutor à procura do perigo, de uma morte que parece recusar-se-lhe. Seja materializada ou simbólica, a máscara apresenta-se como o símbolo dessa procura motivada pelo tédio do herói que percebeu que a aparente realidade da vida não passa de mais uma máscara que ele espera poder arrancar para, enfim, atingir Deus.
Palavras-chave: Don Juan, máscara, teatro simbolista, morte, António Patrício

« Comment peut-on être ce que l'on est ? »
(Como podemos ser o que somos?)
Paul Valéry[2]

Se a peça *D. João e a Máscara*, que o dramaturgo simbolista António Patrício (1878-1930) publicou em 1924, constitui uma das muitas manifestações do mito de Don Juan em Portugal, não deixa também de ser uma das mais originais e, sob certos aspetos,

1 Professora da Université Paul-Valéry, Montpellier III
2 « Préface aux *Lettres Persanes* », *Œuvres*, tomo 1, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, p. 514.

das mais audaciosas. A ação, estruturada em quatro atos, que correspondem às quatro etapas do caminho espiritual do herói, decorre na Sevilha do Século de Ouro e o esquema mítico de base é respeitado na medida em que as três "invariantes do mito" (o morto, o herói e o grupo das mulheres seduzidas, assim definidos por Jean Rousset (1978)) tem lugar preponderante. Não obstante, aqui não se presenciam as ações ousadas do sedutor turbulento conhecido pela tradição desde Tirso de Molina (1630) ou Molière (1665). Bem pelo contrário, a intriga aparece reduzida ao mínimo, como o defende o próprio Patrício no seu prefácio: " Assim tentei fixar, reduzindo ao mínimo a anedota, o que há de essencial no seu destino[3]". De fato, o teatro simbolista, que se carateriza como um teatro estático, é « a ilustração de uma ideia, não de uma ação efetiva[4]". Aqui, portanto, as cenas ficam limitadas, na maior parte dos casos, a um diálogo entre apenas duas pessoas e as didascálias servem mais para descrever uma atitude do que para indicar um movimento no palco.

É também preciso lembrar que o desenlace não corresponde de modo nenhum à tradição donjuanesca : não ocorre aqui o desaparecimento do herói que desafiava a morte nas peças de Tirso de Molina ou Molière. A morte surge, sim, em duas ocasiões sob o aspecto de duas máscaras diferentes para enfrentar D. João. Mas, ao contrário da intriga inicial, o herói, desejoso de unir-se à Morte, é repelido por ela por não a merecer ainda. Já foi estudada por vários investigadores a relação entre D. João e a morte, tanto do ponto filosófico como do ponto de vista antropológico, literário ou religioso[5]. Mas mais raras são as propostas de interpretações da máscara, motivo omnipresente na obra. Tentaremos, neste trabalho, avançar algumas hipóteses.

Vejamos rapidamente em que consiste a intriga da peça, banhada logo de início numa atmosfera mística. É uma madrugada de Outono no palácio de D. João que, na véspera, deu um baile de máscaras para divertir-se, tentando assim escapar ao imenso tédio da sua vida. O risco já não o satisfaz e esta constatação vai desencadear um processo de reflexão pessoal por parte do sedutor, permitindo-lhe pouco a pouco perceber que haverá de tirar todas as máscaras que lhe dissimulam o verdadeiro rosto, para desvendar a parte mais autêntica de si mesmo. Cada cena é assim um novo encontro com personagens que povoaram a sua vida passada e determinam agora a sua busca de « Outra Coisa », essa « Outra Coisa » que Urbano Tavares Rodrigues define como « um regresso ao cosmos, mediante o amor»[6] e que D. João chama de Morte.

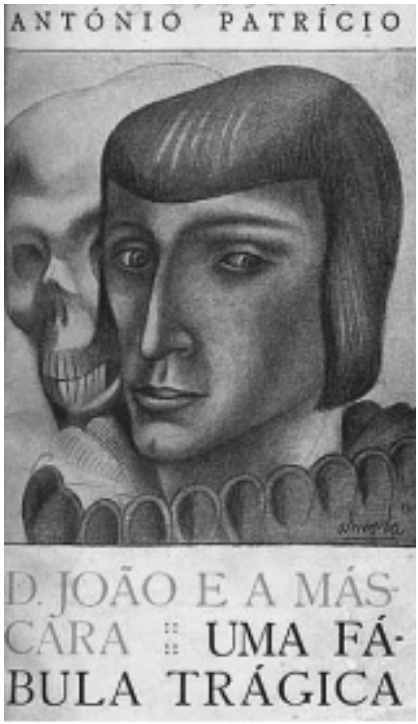
---

3 António PATRÍCIO, « D. João para mim… », *D. João e a Máscara*, *op. cit.,* p. não numerada. Utilizamos aqui o texto da edição original, disponível no site da Biblioteca Nacional de Lisboa, no catálogo das obras digitalizadas (http://purl.pt/index/geral/PT/index.html). As referências das páginas ao longo deste estudo são da primeira edição (http://purl.pt/153/3/). Existem várias outras edições fiéis à edição princeps, como por exemplo a de José António CAMELO e Maria Helena PECANTE, *Dom João e a Máscara, de António Patrício –Texto e Notas de Leitura*, Porto, Porto Editora, 1996, 335 p.

4 Luiz Francisco REBELLO (*O Teatro simbolista e modernista*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1979, p. 14), descreve o teatro simbolista como um teatro volontariamente alheio ao discurso do cotidiano, recorrendo a imagens preciosas e enigmáticas, afastando-se da anedota, do tratamento convencional do tempo e do espaço.

5 Entre outros : José António CAMELO et Maria Helena PECANTE, *Ibid.;* Marie-Noëlle CICCIA, *Don Juan et le donjuanisme au Portugal du XVIIIe siècle à nos jours,* Montpellier, Université Paul-Valéry, Coll. ETILAL, 2007, 448 p. *;* Maria do Carmo Pinheiro e SILVA, D. João e a Máscara, *de António Patrício. Uma expressão da Tragédia*, Universidade do Minho, Col. Hespérides, 1998, 201 p. *;* Maria Manuela Sobrinho, *Dom Juan e o donjuanismo*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2010, 187 p. *;* Renata Soares JUNQUEIRA, « As máscaras de Don Juan – Apontamentos sobre o duplo no teatro de António Patrício", in *Revista Letras* n. 71, Curitiba, Editora UFPR p. 81-94, jan./abr. 2007. Disponível na URL http://www.revistaletras.ufpr.br/edicao/71/RenataJunqueira-AsMáscarasDeDonJuan.pdf. Última consulta 5/09/2010.

6 Urbano TAVARES RODRIGUES, *O Mito de Don Juan e O Donjuanismo em Portugal*, Ed. Ática, 1960, p. 43. Reproduzido em *O Mito de Don Juan e Outros Ensaios*, (2ª edição), Cacém, Ró, 1981, 237 p. (artigo p. 11-44)



No ato I, ao visitar o herói no seu palácio, a Morte permite-lhe tomar consciência de que todas as mulheres que ele amou no passado não passavam de tentativas de aproximar a própria morte : « Só amo em mim o que espero ser » (Ato II, p. 102), confessará ele à Estátua de Pedra. O seu primeiro contato com a Morte leva-o a perceber que ainda não está pronto para unir-se a ela e o desenrolar da peça vai consistir neste trabalho de introspeção que aos poucos torna possível, através das conversas com os seus diversos interlocutores, o desprendimento progressivo do mundo grotesco em que vive, em que sobrevive. É, afinal, no Convento de la Caridad (da ordem de Calatrava) que D. João se recolhe, levando uma vida de pedinte[7], de renúncia, de ascese e de mortificações diversas para tentar atingir o seu objetivo supremo : fundir-ser com a morte. De fato, a Morte, através da máscara de uma jovem freira, Soror Morte, acaba por se apresentar a D. João. Considerando-a já como sua irmã, o herói descobre que é no amor que ele leva em si e de que é símbolo universal que se aproximará dela e de Deus: "Não ser eu, não ser eu, e ser enfim o amor » (Ato IV, p. 210). Mas esse Amor tem de crescer nele, ainda está demasiado fraco, como não deixa de o reparar Soror Morte : « Hei-de vir, hei-de vir… Quando o Amor te tocar, quando o Amor te florir… » (p. 214), diz-lhe ela. Apesar de ter renunciado a tudo, D. João não conseguiu alcançar a total abnegação de si mesmo, como ele próprio o reconhece na última réplica da obra : "Não sou digno ainda…".

A fim de lançar as primeiras pistas de reflexão e interpretação simbólica através do tema da máscara, observemos em primeiro lugar a capa da primeira edição. Neste belíssimo e enigmático desenho de Almada Negreiros, o rosto de D. João ocupa a maior parte do espaço. O seu olhar lateral, caraterizado pela fixidez, a imobilidade, a inquietação, talvez a tristeza e a aflição, parece mais introspetivo do que virado para um objeto exterior.

Reparamos que é seguido de perto (ou acompanhado ? ou ainda espiado ?) por outra personagem, representada por uma caveira que é, de fato, a projeção dele, o seu reflexo, assim como o indicam a posição idêntica dos dois rostos e os seus traços iguais e exatamente paralelos.

Sugerimos interpretar esta dupla representação não como figuração de duas personagens, mas sim, de uma só, em dois estados diferentes da sua vida. O rosto do primeiro

e em *O Mito de D. Juan e Outros Ensaios de Escreviver*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Coll. Estudos Gerais- Série Universidade, 2005, 227 p. (artigo p. 9-31).

7 Notemos, de passagem, que ao contrário da obra de Guerra Junqueiro, *A Morte de D. João* (1874), a mendicidade tal como a pratica D. João que retribui as dádivas recebidas, é considerada não como a expressão de uma decadência mas de uma certa santidade. O abade do convento diz dele : "E ninguém pede esmola como ele, ninguém se anula tanto para pedir, é só a mão que vai colher p'rós pobres. Todos o amam no convento, todos, sem bem compreender, com estranheza, essa força de amor que enlouquecera, e que apazigua agora, que se faz rio. Há nele uma humildade que se espraia, que dia a dia se faz rasa e doce." (p. 197)

plano terá, no futuro, depois da morte, a aparência de uma caveira.

Este desenho assemelha-se às *vanitas*, essas naturezas-mortas do século XVII em que a transitoriedade da vida é simbolizada pela caveira cujo ricto terrificante lembra o caráter inelutável da finitude humana.

A rigidez dos traços das duas cabeças também remete para o tema da máscara, fazendo eco ao título da peça situado logo em baixo. Deparar-nos-íamos aqui, portanto, com duas máscaras que seriam os dois estados de D. João, vivo e morto.

D. João parece indiferente a essa presença atrás dele. Será que não a vê ? Que não tem consciência da sua existência ? Os olhares não se cruzam, sinal, talvez, de que o homem está na incapacidade de ver a própria morte « nos olhos ». Com grande poupança de meios estéticos, Almada Negreiros percebeu e restituiu com grande poder de sugestão o teor da "fábula trágica» de António Patrício. Embora o título pareça indicar dois protagonistas, duas entidades distintas (D. João por um lado, a Máscara por outro), Almada Negreiros sugere a unicidade da personagem, unicidade que tentaremos evidenciar aqui.

A questão da representação dramática e da encenação colocam-se de imediato pois a personagem da « Morte » surge duas vezes no palco para dialogar com o herói. Como figurar aquilo que nenhum homem jamais viu ? O artifício da máscara impõe-se assim : tanto a Morte precisará de máscara para ser identificada como também diversas outras personagens atuando no palco.

No texto, podemos contar 53 ocorrências da palavra « máscara » ou, mais raramente, dos seus derivados (« Máscarado », « Máscarada »). Este número dá, por si só, uma ideia da importância atribuída à « imagem », à representação que as personagens se dão a si mesmas e a nós, público e/ou leitor. De fato, a máscara surge como representação obsessiva, abrangendo várias materializações. Em primeiro lugar, procederemos à tipologia das máscaras que surgem neste texto dramático, formas que vão do disfarce materializado, destinado a cobrir o rosto, ao simulacro facial. Verificaremos o uso que é feito dessas formas enquanto objetos de dissimulação ou, pelo contrário, de revelação, conforme as circunstâncias.

Em segundo lugar, será proposta uma análise da função simbólica e religiosa da máscara. Na medida em que esta peça é qualificada de « fábula trágica », será importante colocar a máscara no centro desse dispositivo simbólico que realça a exemplaridade do herói patriciano frente ao seu duplo. Em epígrafe à peça, a afirmação "Nothing can we call our own but death[8] », assim traduzida pelo próprio Patrício "Bem nossa, só a morte", parece constituir uma das chaves da interpretação. Começamos aqui a antever a ligação estreita entre máscara, duplo, vida e morte que o autor pretende estabelecer através da personagem emblemática de D. João.

A máscara da vida: representação de uma representação

A máscara dá tanto para ver como para dissimular. Da sua ambiguidade intrínseca nasce o mistério das figuras que ela projeta, mas que não passam de representações deformadas : assim as máscaras que D. João levava constituíram durante muito tempo um obstáculo à sua busca da verdade. Das mulheres seduzidas, dos crimes perpetrados, ele só colheu insatisfação ; a sua insaciabilidade era o resultado do « enigma das máscaras, das formas » (p. 103). Pensando atingir a eternidade na multiplicação das aventuras, ele

8 William SHAKESPEARE, *Vida e Morte del Rei Ricardo II,* Ato III, sc. 2.

perdeu-se : « [e]ra no instante-espasmo, a eternidade. Se tu soubesses, Mármore… um possesso de eterno, é o que fui sempre » (p. 103).

De fato, podem-se observar dois tipos de máscaras nesta peça : 1) a máscara/ objecto e 2) a máscara da fisionomia, esculpida pelo inconsciente ou pelo disfarce (as expressões faciais são a tal ponto concebidas como máscaras que várias vezes no texto, recorre-se ao termo « máscara » em vez de « rosto[9] »).

Assim, a primeira entrada de D. João no palco é precedida por esta importante didascália descritiva ilustrando as duas categorias de máscaras acima identificadas :

> 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. Traz […] na mão direita, com anéis, uma máscara breve de veludo. (p. 19)

D. João deu o seu baile no Outono, e essa « Mascarada de Outono » é para ele um jogo cínico em que espera – mas em vão – encontrar divertimento :

> D. João
> Havia teias de aranha na minha alma. De começo pensei : vou divertir-me. Esta ideia de ter em minha casa, ter um baile de máscaras, convidados – convidados por mim galantemente –, a fina flor dos inimigos íntimos, e irreconhecíveis, disfarçados, enquanto eu só trazia meia-máscara, pareceu-me saborosa, fascinante. Qualquer coisa ia nascer dali. Afiava os meus nervos com requinte. E afinal –, imenso tédio, tédio. Parecia que se dançava em folhas secas. (p. 27)

Curiosamente durante o baile que ele deu na véspera à noite, ninguém o adivinhou por trás dessa mascarilha de veludo que não lhe cobria o rosto. Percebe-se que esse objeto detém uma espécie de poder mágico : não só impede o reconhecimento do rosto como também tem força erótica[10] e inquietante, além de apontar para a duplicidade do sedutor e a sua arte da burla.

Outras personagens utilizam simulacros para esconder a sua verdadeira natureza, como o Duque de Silvares assim descrito na didascália que precede a sua entrada no palco : "É um velho. Uma máscara de crápula em que traços aristocráticos subsistem" (Ato III, primeiro quadro, p. 123). Aqui a máscara é a qualidade de aristocrata, de fidalgo, personagem em perpétua representação. Em oposição a Silvares, no fim da fábula trágica, D. João torna-se simplesmente João. Perdendo a partícula nobiliárquica, também perde a última máscara.

Porém, o simulacro facial, o jogo da fisionomia, será com certeza a máscara mais praticada na peça. D. Otávio sabe que D. João usa com virtuosidade a expressividade do rosto que lhe permite fingir o que não é : « É a infâmia com milhares de máscaras », ao que lhe responde D. Ana: « Rasgá-las a punhal numa só máscara… » (p. 181). Essa máscara é o vetor da figuração do duplo do herói que apresenta aos outros um rosto/simulacro. Por não conhecer D. João senão pela aparência da duplicidade e também cega de ódio, D. Ana só pode pensar

9 Ex. p. 34. A máscara da hipocrisia e da burla constitui uma espécie de segunda natureza para D. João, conhecido por todos como « o burlador ». Essa máscara fica-lhe tão bem que nem ele distingue a verdade da mentira : "Eu sou o *Burlador* – todos o dizem – eu que te minto tão sinceramente, que caio em mim de cimos de vertigem..." (p. 38).

10 É uma das caraterísticas da mascarilha : « ce petit masque est une invention exquise de l'esprit de divertissement et de l'instinct érotique. (…) Le loup surtout attire en dénudant. » (Georges BURAUD, *Les masques*, Editions du Seuil, 1948, p. 64)

numa manobra hipócrita por parte do herói, quando, no último ato, ela descobre o mendigo esfomeado que D. João agora é : « O Bom Samaritano !... A última máscara » (p. 183).

A máscara da fisionomia, do corpo, implica a representação, o desempenhar de um papel, e confere um ar enganador que, no entanto, é o fundamento das relações entre as personagens, dando assim prova de que se pode lograr com a verdade. O rosto é a máscara da verdade, assinalando que todas as personagens são duplas.

De fato, D. João pressente a presença do seu duplo, da outra personalidade que o habita aos olhos dos outros que é figurado pela máscara. É só ao tirá-la que aprende a conhecer o seu outro rosto, que só ele é capaz de distinguir e que é a morte. O desvendamento da sua personalidade começa durante o díalogo com o Conviva de Pedra (Ato II), em que D. João se exprime com uma sinceridade nova para ele. É, porém, no Ato III que o Duque de Silvares repara, sem a perceber, a metamorfose de D. João, indicando assim que a máscara social constitui um obstáculo extremamente difícil de ser transposto pelo olhar dos outros : « Mas que tens tu ? Vieste sem espada. Falas mais que é natural, ris-te demais. Não és tu, não sei : não te conheço. És o ator que faz o teu papel » (p. 124).

Esta réplica aponta com clareza para as várias máscaras "sociais" usadas precedentemente por D. João : por um lado, a máscara da nobreza e da bravura (simbolizada pela espada), por outro, a máscara do seu comportamento ("falas mais que é natural"), a mais enganadora para os seus familiares a tal ponto que, quando se desfaz dela, parece ter perdido a sua natureza própria. Percebemos aqui que a máscara social é destinada a reconhecer pois figura um "tipo" aceitável pela comunidade, um tipo classificável, dissimulando a personalidade verdadeira. A imagem do ator completa o processo de desdobramento. A máscara permite desempenhar um papel, abstrair-se da própria identidade a tal ponto que aos olhos dos outros a máscara e o portador da máscara são uma entidade só. De fato, a caída da máscara disfarça tanto quanto a própria máscara; assim, poucas personagens são capazes de aceitar D. João tal como ele se tornou : um deserdado do Convento de la Caridad. D. João tentará arrancar a máscara do Duque de Silvares que, progressivmente, faz um trabalho de introversão e põe-se a refletir – sem conseguir chegar ao fim desse processo – sobre as relações falsificadas entre os homens: « Como é difícil conhecer alguém… Somos sombras loucas entre sombras » (p. 129). Esta cena indica quão difícil, para não dizer impossível, é admitir a verdade que se disfarça por baixo da máscara, se não se fizer esse trabalho de introspeção. A verdade, às vezes, leva a máscara da mentira quando o outro se recusa a ver o que o desmacarado pretende exibir. Assim, as palavras de D. João não recebem o menor eco no espírito dos seus antigos cúmplices de devassidão (p. 165). Nem D. Otávio consegue acreditar na sinceridade do seu comportamento quando chega a conhecer a nova vida de pedinte de D. João : « E anda agora sem espada, num desprendimento de suicida ; que é finjido, bem o sei » (p. 185).

As máscaras da morte: uma representação animista?

As duas máscaras da morte que aparecem na fábula trágica dão uma forma visível a uma entidade desconhecida de todos nós. Um dos níveis de percepção dessa representação necessariamente simbólica faz da Morte uma mulher que D. João vai tentar seduzir. E, de facto, no seu prefácio, Patricio dá ao leitor um indício da sua própria visão da morte : "uma maja trágica, goyesca", uma mulher sensual, desnuda ou vestida, estendida numa otomana, e profundamente desejável, como se pode observar nas telas de Francisco Goya, *A Maja desnuda*-1799-1800- e *A Maja vestida* -1802- (Museu do Prado, Madrid).

Ao sentir a sua chegada, D. João exclama : "A última Máscara, decerto !" (p. 46), atribuindo à maiúscula uma unicidade que o adjetivo "última" reforça.

No entanto, a didascália que a descreve quando ela sobe ao palco não corresponde à produção pictórica de Goya, nem à imagem descrita no prefácio :

> Uma Máscara entra, levemente. Só D. João a vê. Entram na sala, – D. João marcando o espaço que os separa com a espada nua, horizontal.
> **D. João**, em frente à Máscara, baixando a espada devagar, a voz sumida
> Dona Morte…
> Dona Morte é um Goya, uma manola trágica, de uma esbelteza acutângula, macabra. Traz uma máscara preta de cetim. Na hipnose do olhar, todos os céus do Além estão encantados. (p. 46-47)

A impossibilidade absoluta de representar a morte leva ao excesso (a própria máscara traz uma máscara de cetim) e também à impossibilidade de descrição racional, sensata, expressa por exemplo pela sinestesia da magreza macabra. A alcunha "Máscara de Outono" não permite figuração realista, mas, pelo contrário, sugere a cada leitor uma possível e pessoal visualização do invisualizável.

Como representar no palco tal personagem que só D. João pode distinguir (p. 46 e 49)[11]? Como o nota Fernando Matos Oliveira, Patrício insere no diálogo, pela verbalização, as informações relativas à caraterização dessa personagem numa estética da sugestão, condicionada menos pela necessidade de expressão poética do que pela necessidade de exprimir a grandeza do verbo (OLIVEIRA, 1998:88). Esses indícios que permitem visualizar a Morte encontram-se mais no diálogo do que no paratexto ou nas didascálias. Dizem

11 Lembraremos aqui que a peça só foi encenada em 1989, dadas com certeza as dificuldades em traduzir no palco as palavras do autor.

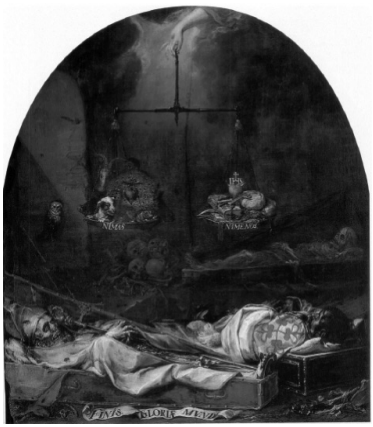
às vezes respeito à aliança pagã entre o homem e o animal, como aqui por exemplo: « A Morte, para mim, tem olhos de andorinha » (p. 50).

A importância dada ao olhar nas descrições da Morte tem ligação direta com as máscaras que delineiam o olhar para figurar, segundo Philippe Descola, outra modalidade de percepção do mundo (2010:43). O leitor tem de procurar na própria imaginação e nas referências culturais ao seu dispor elementos que lhe possibilitem a construção de uma imagem a partir de expressões tão abstratas como « Máscara de Outono », ou referências cultas como a da maja goyesca, ou da Lindajara, ou ainda da "Princesa agarena", a que se acrescentam detalhes não visuais do tipo : "Teu hálito de gelo é êxtase" (p. 66). Essa máscara mágica da Morte faz dançar as folhas secas, abre e fecha silenciosamente as portas sem as tocar, desperta os cinco sentidos do herói, inclusive o tato pois ele "provou" a Morte através dos beijos que deu às numerosas mulheres seduzidas no passado : « Ela no intervalo de dois beijos, como um lírio num jardim murado » (p. 94). Mas ele não cai na armadilha : essas diversas tentativas de a representar ainda são máscaras :

> « E olhava à roda. Mas onde estão os olhos, a face ?... Onde é que Deus esconde a criatura cujo sorriso vai esparso em mares ? (…) As faces são só máscaras. E as almas ? O meu reino é para além da carne » (p. 111-112).

Aos poucos, por meio de um diálogo poético em versos com ela (os únicos trechos versificados da peça são os diálogos entre D. João e a Morte), ele vai integrando a percepção de que cada um é consubstancial ao outro :

> D. João
> Onde foi que eu Te vi ? – Foi em mim ? Foi em mim ?...
> […] mais baixo, como quem adivinha,
> Serias Tu ?... Não eras Tu, a cada instante,
> dentro de mim. Eterna, ou pertinho ou distante,
> ó olhos de Sibila, em máscara de seda…
> Não vinhas Tu de mim quando ali, na alameda,
> a alta porta se abriu, e em Maja macabra,
> entraste levemente, e sem dizer palavra… (p. 53)
> […]
> Essência do meu ser: agora que Te vi,
>
> nasci uma segunda vez dentro de mim : nasci.
> Eras Tu, sem saber, que no ar modelava
> a minha sede vã, com suas mãos de lava…
> Tudo o que em mim não tinha voz, e era mais eu,
> Ó Máscara de Outono, era Teu, era Teu. (p. 64)



Afinal, a máscara só veda na medida em que leva ao desvendamento. A máscara da morte oferece a D. João a possibilidade de se descobrir e de a descobrir realmente, de reconstituir, portanto, o seu ser completo. A sua busca da morte toma várias formas, sendo uma delas o encontro com a estátua de mármore do Comendador, provocação que

lhe foi inspirada por uma tela do pintor espanhol Juan de Valdés Leal, *Finis Gloriae Mundi* (Sevilha, Igreja da Santa Caridade, 1670-72) que D. João e Leporello evocam no início do acto II e que mete tanto medo ao criado :

> D. João
> 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. (p. 73)

Renata Junqueira, que sublinha a importância deste quadro na percepção da mensagem da peça, estudou o tema do duplo e da sombra, mostrando que as personagens que rodeiam D. João são espécies de reflexos, « imagens invertidas do próprio herói »[12]. Pode-se completar ainda este propósito : a morte constitui verdadeiramente o *alter ego* de D. João. Ela « é » ele mesmo, do mesmo modo que as máscaras funerárias de certas civilizações antigas são os duplos dos defuntos, são a imagem deles fixa para sempre. A máscara é, portanto, aqui não a *personna* do teatro romano mas o *prosopon* do teatro grego que se concebe como um rosto e constitui um meio de comunicação na medida em que pode olhar e exprimir-se[13]. Ao descobrir a morte, o herói descobre-se totalmente : sendo individual tal processo, ele é o único capacitado para encarar a própria morte, comunicar com ela, vê-la. Ela é o seu reflexo perfeito e complementar. É a parte feminina que existe em qualquer homem e sem a qual ele não ficaria completo. O diálogo em versos exprime poeticamente esta fusão : as rimas emparelhadas alternam com as rimas interpoladas. Se, na tradição, o criado é considerado como o duplo de D. João (« Resta-me Leporello. É a lealdade », p. 28[14]), a Morte revela-se-lhe muito mais ligada. Concordamos perfeitamente com a afirmação de Renata Junqueira acerca das mulheres seduzidas :

> [C]onstituem positivamente o seu *duplo* feminino – são figuras protetoras nas quais o insaciável conquistador procura encontrar-se. (…) E a Morte ? Esta também representa, evidentemente, a face obscura de D. João, a sua necessidade de autopunição. (Junqueira, *op. cit.*:89)

As torturas que o herói se inflige no último acto foram muitas vezes consideradas como uma autopunição na esperança da remissão dos seus pecados. Essa é, naturalmente, uma leitura aceitável, não obstante não achamos que se deva aplicar uma moral exclusivamente cristã a esta peça. Essa busca da morte participa da reconstituição do ser íntimo de D. João. No início, ele não o percebe e avalia a morte como uma entidade exterior a ele (« E não me quer, a Morte. Voa em círculo, com um abutre à roda de uma torre », p.

12 Renata Soares JUNQUEIRA, *Op. Cit.,* p. 89. Article PDF disponível na seguinte URL : ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/download/14902/9991. Última consulta : 18/12/11.

13 « Qu'il soit scénique, cultuel, rituel ou initiatique, le masque se définit avant tout chez les Grecs comme un *prosopon* et se conçoit comme un visage : visible, visuel et capable de voir, le *prosopon* est la face, ce qui se propose à la vue. C'est aussi la partie frontale de la tête qui établit plus efficacement le contact avec autrui. Le *prosopon*-masque devient ainsi un moyen de communication ; il parle, il regarde, il exprime. Son champ sémantique est beaucoup plus large que celui du faciès, parce qu'il implique la participation active de celui qui le porte, mais aussi la valeur intrinsèque de l'objet en soi. » Yvonne de Sike, *Les masques - Rites et symboles en Europe*, Paris, Ed. de La Martinière, 1998, p. 25.

14 Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973, 189 p. As páginas 88-90 aqui citadas são tiradas na obra digitalizada e disponível no site : http://classiques.uqac.ca/

41). Ele não pode senão a exprimir através de uma « materialização », de uma aparência visual, « uma figuração pictórica »[15] tal como a comparação com o abutre ou a máscara. A tortura do garrote que a si mesmo se aplica, esperando assim um lento fenecer, é uma tentativa de a ver, de a aproximar e daí, descobrir-se a si mesmo. Em nenhum caso, esse suplício se poderá assimilar a um suicídio, a uma vontade de morrer, mas, muito pelo contrário, a uma vontade de construção, de reconstituição do seu íntimo ainda lacunar, de uma vontade de viver plenamente graças ao encontro com a morte. Tendo a convicção de que o reconhecimento do duplo em si não é mais um limite, um acabamento, mas um recomeço, um renovo, António Patrício diz assim no seu prefácio :

> [...] morrer é sentirmo-nos morrer a cada instante, olharmo-nos no supremo espelho em que não há possível narcissismo : a Morte. A iniciação começa deste lado. Vamos na vida como o Cavaleiro de Dürer, entre o Diabo e a Morte. Só se vive na consciência e a consciência só apreende morte. (n. p.)

O rosto da morte seria então outro aspecto do mesmo homem. Tendo instaurado durante a vida toda uma proximidade com a morte, António Patrício atribui-lhe simbolicamente uma forma feminina e vários nomes que podem ser referências literárias (A Beatrice dos sonetos de Antero de Quental, por exemplo p. 55 e 57 foi, sem dúvida, uma fonte de inspiração direta), ou imagens claramente pessoais (Lindajara, princesa agarena...). Renata Junqueira interpreta a partir de um ponto de vista católico as auto-flagelações de D. João como sendo o possível caminho para a remissão dos seus pecados que passaria pelo afastamento progressivo da vida mundana e do seu próprio corpo. (p. 91). Esta análise, por válida que seja, pode talvez ser completada. Se o herói, em plena consciência, se tornou monge miserável, foi mais para aproximar-se o mais possível do divino do que para obedecer a um voto de pobreza referente à condição de Cristo. Infelizmente, a Morte responde-lhe :

> Hei-de vir, hei-de vir…
> Quando o Amor te tocar, quando o Amor te florir,/ quando o amor te tocar… (p. 214)

O amor a Deus e o amor a si mesmo são indissociáveis. Se D. João ainda não é digno de se apropriar da morte, essa outra parte de si mesmo, é porque ainda não fica despojado de tudo para ser Deus : « O Senhor é Amor. Ser Amor é ser Deus » (p. 199). A morte e o amor de si próprio unir-se-iam afinal no mesmo corpo no momento final, numa referência ao mito grego de Narciso.

O misticismo cristão do dramaturgo combina-se com um universo híbrido, como se nota na frase introdutiva do prefácio: « D. João, para mim, é o instintivo religioso, o amoral místico, o estranho irmão de Madalena e Kundry » ; ou seja, o herói posicionar-se-ia entre o cristianismo de Madalena e o maravilhoso da misteriosa Kundry, heroína do *Parsifal* de Wagner. Várias indicações ligam a peça a uma sacralidade anterior e até talvez paralela ao cristianismo. Lembraremos que a máscara, usada em inúmeros ritos religiosos, é equívoca

15 *Ibid.,* p. 90.

no cristianismo por ela tapar o rosto. Ora, o rosto é considerado o reflexo da alma, sendo que Deus tomou rosto humano para difundir a sua mensagem de amor. Portanto, o homem é o rosto de Deus. Quem tapa o rosto mostra duplicidade, hipocrisia, falsidade. Assim sendo, a máscara tem caráter demoníaco no cristianismo. Jean-Louis Bédouin sublinha esse desprezo da máscara pelo cristianismo, centrado no mistério da encarnação de um Deus feito homem, tirando assim à máscara a sua razão de ser. Mas na peça de Patrício, a máscara ultrapassa o quadro cristão: cristianismo e paganismo associam-se no mesmo ideal de libertação dos constrangimentos para alcançar o divino, a sacralidade. Essa sacralidade parece-nos estar ligada a uma crença misturada de animismo. Do ponto de vista animista, a viabilidade das formas corporais remete para modos diferentes de estar no mundo. A cada corpo corresponde um modo específico de pertencer ao seu meio ambiente. A figuração por meio da máscara permite a D. João apreender diferentemente o mundo e ele próprio. No mundo animista, o uso da máscara é ritual : constitui o meio de figurar o indisível. Essa figuração, necessariamente imaginária, é ontológica: só podemos representar o que percebemos ou imaginamos e só percebemos ou imaginamos o que nos foi ensinado a reparar no fluxo das impressões sensíveis e a reconhecer no imaginário, assim como o especifica Philipe Descola:

> « On ne représente que ce que l'on perçoit ou imagine et on ne perçoit ou imagine que ce que l'on a appris à discerner dans le flux des impressions sensibles et à reconnaître dans l'imaginaire. » (Descola, *op. cit*. : 12.)

De facto, no animismo, os animais, tais como os espíritos são considerados como pessoas dotadas de alma, podendo assim comunicar com os humanos a despeito das suas diferenças fisicias. O desafio da representação imagística animista consiste em tornar percetível e ativa a subjetividade dos não humanos. E a máscara é um meio de desvendar uma interioridade que, neste caso preciso, será a morte que habita em cada um de nós. A máscara possibilita uma metamorfose que é

> […] non pas un changement de forme ordinaire mais le stade culminant d'une relation où chacun, en modifiant la position d'observation que son corps impose, s'attache à coïncider avec la perspective sous laquelle il pense que l'autre l'envisage lui-même. *(Ibid.* : 26)

Na peça, aos dois estados da morte visualisáveis pela máscara correspondem os dois estados sucessivos de D. João, o sedutor e depois o monge miserável. À primeira vista, a máscara é a de um ser de grande beleza, inquietante, sedutora ; na segunda aparição, é uma religiosa, soror Morte, equivalente feminino do freire que D. João é agora. Esses dois estados, essas duas máscaras, se reconhecem e se interpretam graças ao símbolo, do mesmo modo que o artista primitivo utiliza tatuagens, por exemplo, que simbolizam para o seu grupo social uma ou outra entidade. A máscara não só fala à sensibilidade ou à imaginação do espectador, como também deve falar à sua inteligência. (Bédouin, *op. cit.* :113) A máscara, portanto, seria o veículo ideal de representação do pensamento simbolista. Rémy de Gourmond, no *Livre des masques*, afirma: "esse simbolismo seria a própria história do homem, já que o homem só pode assimilar uma ideia se for simbolizada" (Gourmond,1923 :10)[16]. De facto, conforme o princípio da idealidade do mundo, para

16 Traduzido por nós.

os simbolistas, tudo o que é exterior ao eu não existe senão a partir da ideia que o sujeito que pensa se faz dela. A realidade escapa ao homem e ele só pode raciocinar a partir das aparências, assim como o sintetiza Schopenhauer nesta fórmula : "O mundo é a minha representação. Eu não vejo o que existe; o que existe é o que eu vejo[17]".

De acordo com os autores simbolistas, o mundo, que julgamos uma realidade tangível, não é senão a representação da nossa alma ; não existe e só é feito de fenómenos interiorizados. A única maneira de dizer o mundo é dizer aquilo que temos no espírito. Esse real interiorizado é a deformação da representação do mundo por cada espírito humano. Na medida em que todas as percepções exteriores são alucinações[18], a criação é uma projeção alucinatória do espírito e o autor, na obra de arte, propõe uma visão do mundo resolutamente pessoal, uma visão que não passa de uma máscara que pretende figurar o infigurável e o desconhcido. A noção do tempo não escapa a esta constatação. O tempo é "essa máscara de horas" (p. 113) de que D. João se irá afastando pouco a pouco quando desistir de o contar artificialmente : « Essa máscara de horas já caiu » (p. 116)

A questão da figuração da morte nesta peça é, portanto, a seguinte : o que é que António Patrício procura objetivar pela figuração (pois é preciso figurar já que estamos no teatro…) ? Quais são os meios empregados por ele para fazer patente o que só provém do imaginário ? Esses meios são as palavras dando voz à morte, e a aparência visual da máscara dando-lhe uma espécie de corporalidade. A morte encontra no duplo do homem a sua sacralidade graças a este instrumento, a máscara, a que António Patrício restitui a sua nobreza num mundo em que a decadência da máscara não se pode atribuir à própria máscara, mas a um processo generalizado de desacralização da vida. A máscara é indispensável à relação entre o homm e o mundo ; não serve para esconder, para disfarçar, mas para desvendar, assim com o constata D. João : « P'ra quê as máscaras se ninguém nos vê ? » (p. 37)

Referências

BEDOUIN Jean-Louis, **Les masques**, Paris, PUF, Que-sais-je ? n°905, 1961,
BURAUD Georges, **Les masques**, Editions du Seuil, 1948.
CAMELO José António et Pecante Maria Helena, **Dom João e a Máscara, de António Patrício –Texto e Notas de Leitura**, Porto, Porto Editora, 1996.
CICCIA Marie-Noëlle, **Don Juan et le donjuanisme au Portugal du XVIIIe siècle à nos jours***,* Montpellier, Université Paul-Valéry, Coll. ETILAL, 2007.
DE GOURMOND Rémy, **Le livre des masques – Portraits symbolistes**, Paris, Mercure de France, 1923.
DESCOLA Philippe, **La fabrique des images – Visions du monde et formes de la représentation***,* Paris, Ed. Somogy, Musée du Quai Branly, 2010.
de Sike Yvonne, **Les masques - Rites et symboles en Europe**, Paris, Ed. de La Martinière, 1998.
FERNANDEZ-BRAVO Nicole, « Le double », **Dictionnaire des mythes littéraires** *»,* dir. Pierre Brunel, Editions du Rocher, 1988, p. 492-531.

17 « Le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est ; ce qui est, c'est ce que je vois ». Citado por Rémy de GOURMOND, *ibid*., p. 12.
18 « La perception est un hallucination vraie » é uma fórmula de Hyppolite Taine, desenvolvida pelo patafísico Alfred Jarry.

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 p. 81-94, jan./abr. 2007.
OLIVEIRA Fernando Matos, « Naufrágio com espectador, **Colóquio - Letras**, n°147/148, janvier 1998, p. 81-91.
PAIXÃO Maria do Rosário Carmona Esteves Santana, **A hierogamia Terra/Céu no universo poético de António Patrício**, Dissertação de mestrado, Universidade Nova, Lisboa, 1987.
PATRÍCIO António, **D. João e a Máscara**, Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand, 1924.
RANK Otto, **Don Juan et le double**, Paris, Payot, 1973.
REBELLO Luiz Francisco, **O Teatro simbolista e modernista**, Lisboa, Biblioteca Breve, 1979.
RODRIGUES Urbano Tavares, **O Mito de Don Juan e O Donjuanismo em Portugal**, Ed. Ática, 1960. Reproduit dans **O Mito de Don Juan e Outros Ensaios**, (2ª edição), Cacém, Ró, 1981, 237 p. et dans **O Mito de D. Juan e Outros Ensaios de Escreviver**, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Coll. Estudos Gerais- Série Universidade, 2005.
ROUSSET Jean, **Le mythe de Don Juan**, Paris, Armand Colin, Coll. Prisme, 1978.
SCHAUB-KOCH Emile, « Le masque social », sep. de **O Instituto**, vol. 125, Coimbra, 1964.
SILVA Maria do Carmo Pinheiro e, D. João e a Máscara, **de António Patrício. Uma expressão da Tragédia**, Universidade do Minho, Col. Hespérides, 1998.
SOBRINHO Maria Manuela, **Dom Juan e o donjuanismo**, Lisboa, Fonte da Palavra, 2010.