

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

Helena Maria Ramos de Mendonça

O Don Juan da Rua Nova: um estudo- itinerário sobre *A Emparedada da Rua Nova*, de Joaquim Maria Carneiro Vilela.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira

RECIFE
2008

Mendonça, Helena Maria Ramos de

**O Don Juan da Rua Nova: um estudo-itinerário sobre
A Emparedada da Rua Nova, de Joaquim Maria Carneiro
Vilela / Helena Maria Ramos de Mendonça. – Recife : O
Autor, 2008.**

110 folhas

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008.**

Inclui bibliografia.

**1. Literatura brasileira. 2. Mito na literatura. 3.
Literatura comparada. I. Vilela, Joaquim Maria Carneiro –
Crítica e interpretação. II. Título.**

**869.0(81)
B869**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE
CAC2008-91**

Helena Maria Ramos de Mendonça

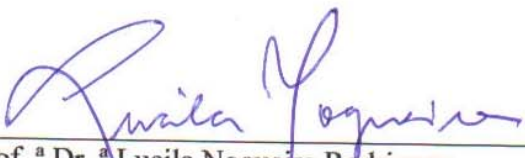
O Don Juan da Rua Nova: um estudo- itinerário sobre *A Emparedada da Rua Nova*, de Joaquim Maria Carneiro Vilela.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras na Área de Teoria da Literatura.

Banca Examinadora:


Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
(Letras – UFPE)


Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros
(Letras – UFC)


Prof.ª Dr.ª Lucila Nogueira Rodrigues
(Letras – UFPE)

RECIFE
2008

Resumo

Don Juan é o personagem central da peça *El Burlador de Sevilla y El Convidado de Piedra*, criada pelo religioso espanhol Frei Gabriel Téllez (ou Tirso de Molina), em princípios do século XVII, na Espanha. No entanto, seguindo seu destino de múltiplas conquistas, Don Juan não se satisfaz em ocupar a mente de um único autor e, ao longo dos séculos, tem sido reinventado a tal ponto que os estudiosos atribuíram-lhe a classificação de “mito literário”. Desta forma, através do instrumental teórico fornecido pela metodologia da Literatura Comparada (que ocupa-se, entre outros conceitos, das definições de “tema”, “motivo” e “mito”), o objetivo do presente trabalho é proporcionar um encontro entre o “mito de Don Juan” e *A Emparedada da Rua Nova*, obra criada pelo escritor Joaquim Maria Carneiro Vilela, no final do século XIX, uma vez que tal romance adequa-se, perfeitamente, ao que Jean Rousset (apud DE GRÈVE 1995 : 66) estabeleceu como a “estrutura triangular do mito de Don Juan”, composta pelo “grupo de mulheres”, pelo “morto” e pelo “herói”. A partir de tal circunstância confirma-se mais uma conquista do *Burlador de Sevilla* ou do *Don Juan da Rua Nova*.

Palavras- chave: Mito literário, Don Juan, *A Emparedada da Rua Nova*.

Abstract

Don Juan is the central character of the play *El Burlador de Sevilla y El Convidado de Piedra*, created by the Spanish monk Frei Gabriel Téllez (or Tirso de Molina) in the early 1600s, in Spain. However, following his fate of multiple conquests, Don Juan was not satisfied in occupying the mind of only one author and, throughout the centuries, has been reinvented to such extent that researchers had attributed to him the classification of "literary myth". In that case, through the theoretical instrument supplied by the methodology of Comparative Literature (which concerns, among others concepts, the definitions of "subject", "motive" and "myth"), the objective of the present work is to provide an encounter between the "myth of Don Juan" and *A Emparedada da Rua Nova*, opus created by the writer Joaquim Maria Carneiro Vilela, in the late 19th century, considering that such romance is adjusted perfectly to what Jean Rousset's (apud DE GRÈVE 1995: 66) established as the "triangular structure of the myth of Don Juan", composed by the "group of women", by the "dead man" and the "hero". From such circumstance, one more conquest of the *Burlador de Sevilla* or the Don Juan da Rua Nova is confirmed.

Key- words: Literary myth, Don Juan, *A Emparedada da Rua nova*.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, pelo incentivo, pela confiança, pela disponibilidade, pela amizade.

Ao Prof. Dr. Manuel Ferro, pela gentileza de guiar “D. João” por mais um roteiro de viagem: de Coimbra à Rua Nova.

À Prof.^a Dr.^a Lucila Nogueira, pela atenção dedicada à leitura deste trabalho.

Aos Profs. Alfredo Cordiviola, Lourival Holanda, Maria do Carmo Nino, Maria da Piedade de Sá, Yaracilda Coimet e Sébastien Joachim, pelas aulas criativas e instigantes e pela convivência sempre inspiradora.

À Maria Lúcia Vilella, pela oportuna oferta da biografia de Carneiro Vilela, instrumento valioso para a realização desta pesquisa.

À Cristina Almeida, pela amizade, pelas conversas informais (mas com conteúdo) sobre literatura, música e café e por conceder-me livre acesso ao material pesquisado sobre Carneiro Vilela.

Aos colegas do mestrado, pelas angústias e alegrias divididas.

A todos que formam o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, pela dedicação, pelo compromisso e pela constante boa-vontade.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, pelo suporte material concedido a esta pesquisa.

Finalmente, agradeço à minha família e amigos: à minha mãe, Iolanda, pelo apoio sem limites e pelo aconchego fundamental; a Giulli, por não me deixar esquecer de meus sonhos e por me “acordar”, nos momentos exatos, para transformá-los em realidade; à D. Nicéas e S. Cícero, pelo carinho e compreensão; aos meus irmãos Manoel e

Edmundo, por fazerem parte da minha história e aos meus sobrinhos queridos Victor, Livia, Edmundo, Lucas, Raissa e Ítalo, por emprestarem-me um olhar sempre renovado sobre todas as coisas.

*Aos meus pais, Iolanda e Heleno,
Que me ensinaram a ler o mundo
Com os olhos encantados das
Primeiras estórias.*

*A Giulli,
Vida do meu amor.*

Ser de eleição em cujo olhar a natureza
Acendeu a fagulha que fascina,
Tu trazias aquela aspiração divina
De realizar na vida a perfeita beleza.

Creste achá-la no amor, na indizível surpresa
Da posse – o sonho mau que desvaira e ilumina.
Vencido, escarneceste a virtude mofina...
Tua moral não foi a da massa burguesa.

Morreste insatisfeito, e cada seduzida
Foi um ludíbrio à tua essência. Em tais amores
Não encontraste nunca o sentido da vida.

Tua alma era do céu e perdeu-se no inferno...
Para os poetas e para os graves pensadores
Da imortal ânsia humana és o símbolo eterno.

(Don Juan – Manuel Bandeira)

Sumário

Introdução	10
1. À guisa de Catálogo: a trajetória do mito	14
1.1. Na literatura comparada: mil e três definições	14
1.2. Contando a estória que conta conquistas: o embusteiro e o sedutor	26
1.3. O mito do mito de Don Juan: consolidando a classificação	40
2. Desemparedando “A Emparedada”: tijolo por tijolo	47
2.1. A estória de uma notícia e de um cadáver	48
2.2. Constru(textualiza)ção: de espaço e tempo é feita uma parede	58
2.3. Uma nova parede? Palavra x Música	68
3. De Sevilha à Rua Nova: Don Juan x A Emparedada	74
3.1. “Em primeiro lugar, as damas...”	74
3.2. A Comenda de pedra: o peso da honra	91
3.3. Para uma Rua Nova, um novo Don Juan	97
Considerações Finais	104
Referências Bibliográficas	108

INTRODUÇÃO

Em apresentação ao romance *A Emparedada da Rua Nova*, do escritor pernambucano Joaquim Maria Carneiro Vilela, Lucilo Varejão Filho (2005: 13) propõe a seguinte questão:

Apesar de tão extensa obra e de tão ativa vida jornalística e literária, Carneiro Vilela anda, na verdade, bastante esquecido pelos estudiosos da nossa literatura. [...] Que haverá na obra do autor da *Emparedada* que a mantém longe das seduções dos nossos pesquisadores e dos nossos críticos? Sempre tão voltados para os aspectos formais das obras literárias, será a linguagem vileliana o que causa repulsa a esses críticos e pesquisadores? Considerando a riqueza das tramas dos seus romances, há que indagar: não terá conseguido Carneiro Vilela alcançar aquele equilíbrio fundamental entre a criação de suas histórias e a linguagem de que se serviu [...]? Eis aí, cremos nós, um apaixonante tema de estudo e de pesquisa e que poderá talvez dar-nos a real dimensão do romancista.

A extensão do trecho citado justifica-se pela maneira que esclarece (e questiona) a situação da obra de Carneiro Vilela nas pesquisas literárias contemporâneas. Estabelecendo como foco o romance *A Emparedada da Rua Nova* – criação mais conhecida do escritor - é curioso que um tema tão visitado pelo imaginário pernambucano – ao ponto de algumas pessoas afirmarem que o emparedamento contado na estória¹ teve lugar na realidade – seja colocado à margem das questões merecedoras de atenção e de estudo.

Varejão Filho sugere que tal abandono seja motivado por uma certa “repulsa” à linguagem utilizada por Vilela. De fato, a preocupação do autor de *A Emparedada* não parece concentrar-se na linguagem ou na forma, mas em um outro fator também lembrado por Varejão Filho: a sedução. Carneiro Vilela era um contador de histórias, mais especificamente, um contador de histórias em folhetins, formato típico de veiculação e exercício da ficção no século XIX. Sobre os folhetinistas, Antonio Candido (1996: 14) afirma: “[...] suas epopéias da complicação são capazes de dar ao leitor o sentimento da vida e seus labirintos”.

¹ É oportuno salientar que este texto optou por manter a distinção entre “estória” – no sentido de narrativa de ficção - e “história” – ciência histórica, em oposição a maior parte das citações destacadas por esta pesquisa.

Vilela, assim como Ponson du Terrail² ou Alexandre Dumas Pai, com seu *Os Três Mosqueteiros* ou *O conde de Monte Cristo*³, parecia preocupado em levar ao leitor esse “sentimento de vida” a que se refere Candido, ou ainda, preocupava-se em eleger a ficção como uma forma de “compensação” pelos desencontros da vida, de acordo com o pensamento de Marlise Meyer (1996). Desta forma, as personagens folhetinescas poderiam ser salvas milagrosamente da morte; encontrar, inesperadamente, “o grande amor”, ou seja, o folhetim privilegiava a imaginação, proporcionava aventura e esperança.

Através da perspectiva acima mencionada, o folhetim atendia, plenamente, ao que Aristóteles, em sua *Poética*, estabelece como um dos objetivos da literatura: agradar, proporcionar prazer. É certo que o trabalho com a linguagem também é um meio eficaz de obter tal efeito (talvez um meio mais pleno, posto que mais exigente), mas é preciso estar atento ao fato de que a existência de uma perspectiva, de uma percepção, não anula a possibilidade de todas as outras, ou seja, o fato de *A Emparedada da Rua Nova* não dispensar o mesmo cuidado à linguagem do que outras obras literárias não a faz menos merecedora de atenção, uma vez que a literatura não é composta de um requisito único.

Ao considerar esta possibilidade, ou seja, ao dar a uma obra como *A Emparedada da Rua Nova* a “chance” de ser lida “como literatura”, o pesquisador ou o crítico pode ser surpreendido por uma outra função destacada por Aristóteles: é possível aprender com tal leitura, ou ainda, é possível apreender a realidade de uma maneira diversa após a leitura de tal obra. Para tanto, basta seguir o conselho que Rainer Maria Rilke (1958: 19) dedicava ao jovem poeta: “Se o quotidiano lhe parecer pobre, não o acuse: acuse-se a si próprio de não ser bastante poeta para conseguir apropriar-se das suas riquezas”.

Como será visto adiante, *A Emparedada da Rua Nova* era, originalmente, o subtítulo de um romance chamado *Tragédias do Recife*. No entanto, a partir da segunda edição o título atual foi privilegiado e esta escolha pode ter diminuído o impacto da criação de Vilela. Como toda ficção, é interessante que o primeiro contato que o leitor tenha com a obra (normalmente, este contato se dá através do título) suscite-lhe curiosidade, vontade de conhecer a estória. No entanto, com *A Emparedada*, o que

² Criador do famoso personagem folhetinesco “Rocambole”, estreou nas folhas de jornal no ano de 1857, em Paris. (MEYER, 1996)

³ Folhetins divulgados em Paris na década de 40, do século XIX.

poderia atrair (a vontade de saber quem é “a emparedada” e sob que circunstâncias tal situação se deu), parece ter causado o efeito contrário, ou seja, ao invés de aguçar a curiosidade do leitor, acabou por saciá-lo. Seria como chegar a uma sessão de cinema e ouvir, involuntariamente, que “a mocinha morre no final”. Então “a emparedada” foi “emparedada” e parece que o romance se resume a isto, a um fato cruel e isolado como tantos outros que estão estampados nas páginas dos jornais diariamente.

Na realidade, ou melhor, na ficção, o “emparedamento” é o desfecho de uma série de acontecimentos ocasionados por um único personagem: aquele a quem este trabalho deu o nome de *O Don Juan da Rua Nova* (o personagem de Leandro Dantas). Ao proceder a esta simples mudança de perspectiva, ou seja, ao deslocar o olhar da “emparedada” para o personagem que dá causa às situações expostas pelo enredo, a possibilidade de significados da obra se expande e nuances, antes despercebidas, passam a se destacar.

Mais do que a estória de um “emparedamento”, o romance trata da vida de um conquistador e dos comprometimentos que tal comportamento trouxe à realidade de uma certa família pernambucana: a família Favais. Para lidar com tal perspectiva, a primeira referência insinuada foi o personagem do *Barba Azul*, justificada pelos elementos da sedução e do enclausuramento da mulher. Posteriormente, esta suspeita se viu respaldada por outra evidência: Carneiro Vilela utilizava o pseudônimo de *Barba Azul* em alguns de seus textos.

No entanto, apesar da presença de tais requisitos, a influência do *Barba Azul* parecia limitada, pois a crueldade característica do personagem anteriormente mencionado, não se destacava no sedutor criado por Vilela. Desta forma, o pensamento foi levado a outras searas da sedução, recorrendo-se, desta vez, àquele que é classificado por Renato Mezan (1993: 14), como “símbolo, por excelência, da sedução”: o personagem da ópera de Mozart e Da Ponte, *Don Giovanni*.

A partir daí, sim, os indícios de influência foram reforçados: a estrutura do texto de Vilela aproximava-se, de maneira destacada, da estrutura criada por Mozart e Da Ponte em seu drama musical. Eram três mulheres envolvidas em torno de um conquistador, que possuía um confidente e um opositor (que, por sua vez, possuía o título de Comendador em ambas as obras).

Constatada tal relação, a próxima providência seria eleger um método adequado à análise de tal confronto, atitude que exigia uma decisão, pois a situação comportava duas possibilidades de trabalho: em primeiro lugar, tratava-se da contraposição entre

uma ópera e um texto literário, situação que dirigia o pensamento para os domínios da intersemiose e suas intercessões entre linguagens diversas (música e palavra); em segundo lugar, havia a questão do *mito* de Don Juan, ou seja, Don Giovanni não foi um personagem criado, originalmente, por Mozart e Da Ponte. Na verdade, Don Juan foi criado na Espanha de princípios do Século XVII, por Tirso de Molina e a partir daí foi revestido de uma certa autonomia que o fez objeto de recriações ao longo dos séculos. Esta perspectiva privilegiava a visão da literatura comparada.

Diante deste dilema, considerou-se a possibilidade de adequação dos dois métodos, hipótese que foi descartada pelas razões que serão expostas na terceira seção da segunda parte deste trabalho. É válido salientar que tais razões foram mantidas – talvez sacrificando a unidade do texto – como uma maneira de destacar o valor da música nesta espécie de comparação e, conseqüentemente, sugerindo tal perspectiva para uma futura análise.

Desta forma, destacou-se o método da literatura comparada, pela relevância que concede ao estudo dos mitos e dos chamados mitos literários, classificação aplicada ao personagem de Don Juan. Sendo assim, a primeira parte deste trabalho ocupa-se das questões teóricas relacionadas à metodologia escolhida, da mesma maneira que destina-se a descrever o enredo da estória que deu origem ao mito e da modulação criada por Mozart e Da Ponte.

A segunda parte dedica-se aos assuntos referentes ao romance *A Emparedada da Rua Nova*: seu enredo e contextualização histórica que será útil para respaldar a comparação. Como já foi mencionado anteriormente, esta parte também abrigará considerações a respeito das relações entre música e literatura, uma vez que é neste capítulo que se destaca o valor da ópera para a criação de Carneiro Vilela.

A terceira e última parte do trabalho debruça-se sobre a comparação em si. É neste capítulo que os personagens serão confrontados, levando-se em consideração a estrutura tríplice percebida por Jean Rousset, em seu *O mito de Don Juan*. Desta forma, analisar-se-á o “grupo de mulheres”, o “morto” e o “herói”, com a esperança de contribuir na reparação de uma injustiça, pois Don Juan não pode viver entre paredes.

Capítulo 1 - À guisa de Catálogo: a trajetória do mito

Não é possível falar em Don Juan sem falar na atmosfera mítica que o circunda. E não é possível falar em “mito”, no ambiente de pesquisa literária, sem adentrar nos contornos da “literatura comparada”, com seus estudos dos mitos literários e conceitos afins.

Desta maneira, este capítulo pretende deter-se nas linhas de referência do ramo do conhecimento literário acima mencionado. Para isto, esforçar-se-á por trazer à discussão as definições que servirão de base para que esta pesquisa atinja o objetivo de uma adequada fundamentação teórica.

Em seguida, o texto ocupar-se-á da estória que deu origem ao mito, ou seja, ocupar-se-á da descrição do enredo da peça *El Burlador de Sevilla y El Convidado de Piedra*, publicada em princípios do Século XVII, pelo espanhol Tirso de Molina (ou Frei Gabriel Téllez). Da mesma forma, reservará atenção especial para a versão (ou “modulação”, conforme terminologia própria da “literatura comparada”) criada por Lorenzo da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart, para a ópera *Don Giovanni*, por motivos que serão elucidados ao longo do trabalho.

Finalmente, e usufruindo do instrumental anteriormente desenvolvido, será a vez de confrontar especificamente a questão do “mito de Don Juan”, ou seja, de que maneira um personagem que possui uma origem certa e determinada pode ser chamado, corretamente, de “mito”?

1.1) Na literatura comparada: mil e três definições

Apesar de bastante criticada, ao ponto de um de seus adversários – Johan Paul Friedrich Richter (apud BRUNEL et al 1990: XV) – atribuir-lhe “a particularidade de ser, na divisão das Letras, a disciplina onde reina o maior confusionismo”, o estudo da literatura comparada tem a seu favor a coragem de expor o texto diante do texto, ou seja, tem a coragem de afirmar que, por mais ousado e ambicioso que pareça, é válido esforçar-se no sentido de buscar uma compreensão mais ampla desta grande teia de relações que é a literatura.

Diante de um objetivo tão audacioso, não é de se admirar que as tentativas de definição sejam cercadas da ressalva da “ação por ausência de opção”, ou seja, em

busca de um rigor científico é necessário ceder à elaboração de um conceito, mesmo que as palavras relacionadas à “literatura comparada” debatam-se contra o espaço limitado de um significado formal.

É desta maneira que Pierre Brunel et al. (1990: 140) lançam-se ao desafio acima sugerido:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los.

Vários aspectos desta definição merecem ser destacados, começando pela indicação de uma “arte metódica”. Neste sentido, ela corresponde às expectativas mais objetivas da teoria literária. Como lembram R. Wellek e A. Warren (apud BRUNEL et al 1990: XXII): “Hoje do que os estudos literários têm mais necessidade é [...] de um organon de métodos”. Destacando-se, em relação a este último termo, a ressalva feita por Boris Eikhenbaum (apud BRUNEL et al. 1990: XXII): “[...] É preciso devolver à palavra método seu primeiro e humilde sentido de forma de pesquisa sobre tal ou qual problema concreto.”

Essa “forma de pesquisa”, ou melhor, o “método” da “literatura comparada” está descrito na segunda parte da definição, ou seja, essa percepção do texto literário consiste na exploração de “vínculos de analogia, de parentesco e de influência, [...] de aproximar os fatos e os textos literários entre si”. Para isto, recorre a uma terminologia específica que inclui, entre outras, as noções de “tema”, “motivo” e “mito” (considerando-se para este último conceito seu desdobramento em “mito literário”).

Novamente, a questão da definição destes termos não é diferente da questão da definição de “literatura comparada”, ou seja, são conceitos complexos e, por vezes, bastante confusos, por possuírem limites tênues de fronteira, o que levou Claude de Grève (1995 : 10) a afirmar, fazendo ecoar as vozes de Philippe Chardin e Pierre Brunel que “[...] a régné durant de longues annés une grande confusion terminologique. Cette confusion a porte notamment sur les rapports entre les notions de thème et de mythe, de

thème et de motif, de mythe et de légend”⁴. Apesar desta “confusão terminológica”, a busca destes conceitos e as divergências que eles apresentam entre si são peças fundamentais, posto que orientadoras, para um trabalho que possui o objetivo de lidar com os recursos da “analogia” e da “influência”.

A palavra “tema” tem origem no grego “théma”, que significa “proposição”, ou seja, o “tema” é algo que condensa e sugere um desenvolvimento. Northrop Frye (2000: 30) também compreende o “tema”, no âmbito da teoria literária, como uma uniformização e uma reorganização da estória:

[...] na experiência direta da ficção, a continuidade é o centro de nossa atenção; nossa memória posterior, ou o que chamo de apreensão dela, tende a tornar-se descontínua. Nossa atenção muda a seqüência de incidentes para um outro foco: uma percepção de sobre o que era a obra de ficção, ou o que a crítica chama geralmente de seu tema. Percebemos que, à medida que vamos estudar e reler a obra de ficção, tendemos não a reconstruir o enredo⁵, mas a tornarmo-nos mais conscientes do tema e vemos todos os incidentes como manifestação dele.

Frye sugere que a narrativa “propõe” um tema ao leitor e a partir desta percepção, todas as ações e “incidentes” do enredo serão atraídos por esta “idéia central”, impondo uma nova organização mental da estória.

Por sua vez, a esta “nova organização da estória”, Tomachévski (apud BRUNEL et al. 1990: 121) aplica a definição de “assunto”: “o assunto é a disposição dos elementos temáticos na cronologia da obra”, ou seja, o “assunto” seria tudo aquilo que “diz respeito” ao “tema” entre o início e o fim de uma obra literária. Neste sentido, o “assunto” constitui o universo do “tema”, mas não se confunde com ele. É válido salientar que Frye (2000: 31) não compartilha do conceito de “assunto” estabelecido por Tomachévski, na medida em que acompanha a crítica que define este último elemento como “[...] algum tipo de afirmação resumida”.

Para Wolfgang Kayser (apud Moisés 2004: 43), o termo “assunto” refere-se a “seqüência de acontecimentos que vive em tradição própria, alheia à obra literária, e vai influenciar o conteúdo dela”. Tal proposição é relevante para a proposta de definição de

⁴ “[...] tem dominado durante longos anos uma grande confusão terminológica. Esta confusão alcança, principalmente, as relações entre as noções de tema e mito, de tema e de motivo, de mito e de lenda.”. (1995: 10)

⁵ Segundo Frye (2000: 29), o “enredo” é constituído por uma “[...] seqüência de acontecimentos brutos”, ou seja, “enredo” seria a seqüência de ações que “prendem” a atenção do leitor no decorrer de uma estória.

Brunel et al. do “tema como objeto”. Observe-se que Kayser refere-se a “uma seqüência de acontecimentos [...] alheia à obra literária”. Este “alheamento” ou esta visão de fora, levou Jacques Deleuze (apud BRUNEL et al. 1990: 122) a chamar a atenção para uma certa “ilusão objetivista”, ou seja, a percepção do “tema” “[...] como um elemento extraliterário da obra literária”.

Desta forma, é como se o autor deslocasse o “tema” – que seria acessível a todos - da realidade para a obra literária, ou seja, é como se diante da observação do comportamento do sedutor (para citar o exemplo de Don Juan), o autor tivesse a função de captar e descrever as constantes daquela circunstância. Na verdade, o “tema” não existe “na” realidade (ou como “um elemento extraliterário da obra literária”), mas “a partir” desta realidade podem surgir percepções que inspiram padrões de acontecimentos e de comportamentos que serão descritos de maneiras variadas pelo texto literário. O “tema” só se concretiza a partir do processo de criação do autor e como elemento original da obra.

Ilustrando tal situação, Pierre Brunel et al. (1990: 122) fazem a seguinte colocação:

Quando um romancista, seja Dickens, seja Jules Romain, desenvolve o tema da criança pobre, não se contenta com anexar à sua obra a descrição de um comportamento já dotado de sentido em si mesmo e que se poderia encontrar tanto no cruzamento da próxima rua como entre as páginas do livro. O importante é a representação do objeto, que é pessoal e, nisso, incomparável.

A última tentativa de definição a que se referem Brunel et al. (1990: 123) é a concepção do “tema” como “topos”. Neste sentido, “temas” seriam “[...] lugares-comuns que circulam de um autor para outro, de uma época para outra”. Esta percepção tem como obra de referência o livro de Ernst Curtius: *La Littérature européenne et le Moyen Age Latin* e possui a vantagem, como já foi sinalizado acima, de dar origem a um termo que possui uma área de investigação própria, qual seja: a “tópica”, e portanto, pode conviver amigavelmente com outros conceitos, sem precisar entrar em combate pelos disputados “pedaços de terra” do terreno da “tematologia”.

Ora, mas se o “tema” não é, propriamente, o “assunto” da obra literária; não é um “objeto” e ao ser definido como “lugar –comum”, deixa de ser “tema” e passa a ser “topos”, o que é, finalmente, o “tema”? De forma bastante ampla, Pierre Brunel et al.

(1990: 114) definem “o tema como um assunto de preocupação ou de interesse geral para o homem”.

Sem dúvida, lidar com a linguagem não é tarefa simples, pois o termo “assunto” que foi separado da definição de “tema”, anteriormente, volta à questão, assim como a realidade também é trazida novamente à discussão através da referência ao “homem”. Para completar a ambigüidade, Brunel et al. (1990: 114) dão continuidade ao seu raciocínio, afirmando que: “No seu grau-zero ou, se se preferir, no neutro, o tema é um lugar-comum.”

O que o teórico talvez pretenda demonstrar é que, apesar de contar com ressalvas, o conceito de “tema” engloba as três perspectivas acima mencionadas, sem se identificar plenamente com nenhuma delas: o “tema” contém um “assunto de preocupação ou de interesse geral para o homem”, que percebe esta “realidade” de forma renovada no interior de uma criação artística e, sob o ponto de vista específico, deste “interesse geral” ou do “lugar-comum” possui uma esfera de pesquisa restrita, que se chama “tópica”. Em outras palavras, o “tema” é o que chama a atenção do leitor; é aquilo que o leitor identifica (ou se identifica) imediatamente ao interagir com uma obra literária.

Sem a pretensão de ter esgotado o assunto, pois pelo pouco que foi visto é possível perceber o quanto as buscas por “definição” no campo da “literatura comparada” (e por que não dizer no campo da “literatura”, de uma maneira geral?) são trilhas de difícil acesso, faz-se necessário passar para a tentativa de elucidação do termo “motivo”, sob pena das preocupações terminológicas tomarem um espaço mais amplo do que o estabelecido como adequado para este trabalho.

Estreitamente ligado à noção de “tema”, o “motivo” é, por diversas vezes, definido em função deste primeiro termo ou tomando como referência as possibilidades mais amplas que o seu significado sugere. É desta maneira que o descrevem Pierre Brunel et al. (1990: 118):

O conceito amplo é, para nós, o tema, o qual não é ‘a expressão particular de um motivo, sua individualização’, mas reclama, ao contrário, a sua expressão particular por meio de motivos. O motivo é, em primeiro lugar, um elemento concreto, que se opõe a abstração e à generalidade do tema.

Desta maneira, o “tema” está para o “motivo”, assim como o destino final do viajante está para a sinalização da estrada. Não é por acaso que Massaud Moisés (2004:

310) faz referência à etimologia da palavra na elaboração de sua definição: “motivo” provém “do latim ‘motivus’, relativo ao movimento, de ‘movere’, mover-se”. O “motivo” conduz o raciocínio, indica a presença do “tema”, constrói, sugere, caminha com o leitor, através destas “pistas” que são deixadas como que por descuido, mas que, de fato, estão saturadas de significados.

Fornecendo um exemplo que ilustre a definição e aproveitando a oportunidade para diferenciar o conceito mais amplo (“tema”) do conceito mais restrito (“motivo”), como fizeram Brunel et al., Claude de Grève (1995: 20) tece o seguinte comentário:

Ainsi, l’on ne peut dire que le miroir renvoie à un sujet d’intérêt général ou de préoccupation possible pour l’humanité ; ce n’est pas un thème. Mais dans de nombreuses oeuvres, la présence de cet objet, parfois récurrent, obsédante, exprime un thème, lui est subordonnée. [...] le miroir sert à exprimer des thèmes comme l’amour, l’appel vers la beauté, la révélation de une femme à l’homme, la tentation d’un autre monde : chaque occurrence du miroir dans la narration peut et être lue comme un signe.⁶

Observe-se que o autor refere-se à definição de “tema” construída por Pierre Brunel et al. (“assunto de interesse geral ou de preocupação para a humanidade”) para chegar ao seu próprio conceito de “motivo”, o que o leva a eleger como características gerais deste significado: “subordination à um thème, pouvoir de structuration” (DE GRÈVE 1995: 21) ⁷

É válido salientar que este “poder de estruturação” remete ao conceito de “motivo” fornecido pelo formalista russo Tomachevski (apud BRUNEL et al. 1990: 119), qual seja: “a menor partícula do material temático”. Da mesma maneira, Northrop Frye (2000: 32) refere-se a “[...] unidades menores em comum, de um tipo que os estudantes de folclore chamam de motivos”. De fato, aliado ao caráter de subordinação ao “tema” e da questão etimológica do “movimento”, que impulsiona e constrói, não parece arbitrário falar em “estruturação”.

⁶ “Desta forma, não é possível dizer que o espelho remete a um assunto de interesse geral ou de preocupação possível para a humanidade; ele não é um tema. Mas em várias obras, a presença deste objeto, quando recorrente, obsessiva, exprime um tema, sob o qual ele é subordinado [...] o espelho pode exprimir temas como o amor, a busca pela beleza, a revelação de uma mulher a um homem, a tentação do outro mundo: cada ocorrência do espelho dentro da narração pode ser lido como um signo.”

⁷ “Subordinação a um tema, poder de estruturação”

O tema da “sedução” expresso pela peça *El Burlador de Sevilla y El Convitato de Piedra*, assim como pela ópera *Don Giovanni* é estruturado por alguns “motivos” bastante sugestivos: a máscara, a espada, a lista (ou o catálogo que contabiliza conquistas), a estátua, sem falar no “grupo de mulheres” estabelecido como parte do “dispositivo triangular” do mito de Don Juan, por Jean Rousset.

Por fim, chega-se ao conceito de “mito” e seu desdobramento em “mito literário”. É válido registrar, a princípio, que o objeto de pesquisa deste trabalho é classificado como um “mito literário”. No entanto, como lembra Pierre Brunel (2000: XV), “[...] não se pode abordar o estudo do mito literário sem levar em conta o mito propriamente dito, [...]”.

Não é uma tarefa simples falar sobre “mito”. Para ilustrar esta complexidade, é oportuno registrar o breve esquema traçado por Ian Watt (1997: 229-30), em sua obra “Mitos do individualismo moderno”, inspirado em um artigo de Percy E. Cohen, intitulado *Theories of Myth*. Neste resumo, Cohen decompõe “sete tipos principais de interpretação do mito”, quais sejam: 1) o mito como uma forma de explicação de fatos complexos; 2) como uma maneira simbólica de perceber o mundo (neste sentido, o principal expoente desta vertente, Ernst Cassirer, refere-se a “pensamento mítico”); 3) como um instrumento da psicanálise; 4) como uma forma de estabelecer a solidariedade social. Interpretação esta privilegiada por Émile Durkheim e Bronislaw Malinowski; 5) e 6) como fator intrinsecamente relacionado ao ritual; 7) como convergências estruturais “nas representações coletivas das sociedades primitivas”. Ressaltando-se que este último tipo de interpretação é o tipo compreendido por Claude Levi- Strauss.

É certo que tentar compreender cada uma destas perspectivas excederia os objetivos deste trabalho, pois como já foi sinalizado anteriormente, trata-se de um estudo comparativo que parte de um “mito literário”. Desta maneira, o desenvolvimento da noção de “mito” será orientado de forma a privilegiar a compreensão do conceito de seu “modo de ser” literário.

Fazendo eco ao questionamento de Claude de Grève e Philippe Sellier, a primeira pergunta que merece ser feita ao invadir as esferas de investigação do conceito de “mito literário” é: “Será possível falar em uma espécie de mito, especificamente, literário?” Sellier (apud DE GRÈVE 1995: 33) entende que sim, em razão de dois fatores ou duas distinções principais: “[...] la littérature, à la différence du mythe, relève

le plus souvent de l'ordre du profane, et: 'le mythes n'ont pas d'auteur' [...]"⁸. Desta colocação é possível depreender que, segundo a interpretação do autor, o “mito”, em seu sentido amplo e original, remete ao “sagrado” e extrapola as fronteiras da autoria, criando um domínio coletivo de seu patrimônio narrativo.

A questão do “sagrado” e a questão da “autoria” também são retomadas como formas de distinção por André Jolles, que expõe uma perspectiva tríplice de interpretação do “mito”. Para Jolles (1976), o “mito” pode ser compreendido em uma “Forma Simples”; em uma “Forma Atual” e em uma “Forma Relativa”. A “Forma Simples”, também denominada como o “Mito” é a forma que se origina de uma “disposição mental” orientada para uma pergunta - feita pelo Homem diante do Universo - e uma resposta. A “criação” que daí surge é o “Mito”: “Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a Forma a que chamamos Mito.” (JOLLES 1976: 91)

Note-se que, segundo Jolles (1976: 89), o Mito é a narrativa que representa o que é visto, o que é observado, por este motivo a “resposta” é definitiva e anula a “pergunta”, “criando” algo verdadeiro e inquestionável: “[...] a resposta era a profecia verídica [...], pois a profecia está ligada a visão”. Esta noção de “Mito” corresponde a etimologia da palavra: “[...] o mito consiste em ‘narração’, ‘fábula’, ‘lenda’, ‘enredo’, ‘história’, ‘narrativa’ e assim por diante, como se pode ver na Poética aristotélica” (MOISÉS 2004: 299).

Pierre Brunel (2000: XVI), por sua vez, compreende ser mais prudente, levando em conta as dificuldades da elaboração de um conceito, definir o “mito” a partir de suas funções. Sendo assim, destaca que “o mito conta. O mito é uma narrativa. [...] O mito explica. [...] O mito revela”⁹.

A “Forma Atual”, como o próprio nome sugere, refere-se a uma “atualização” do “Mito”, dando origem ao que Jolles (1976: 90) chama de “os mitos ou um mito”. A “atualização” é derivada da “disposição mental” que leva a criação do objeto por si, ou seja, a partir desta “criação” única e original surgem percepções renovadas, que se valem da mesma resposta fornecida pelo “Mito” para representar “fenômenos isolados”.

⁸ “[...] a literatura, diferentemente do mito, destaca a ordem do profano e ‘os mitos não possuem autor’ [...]” (1995: 33)

⁹ Jolles (1976: 89) faz uma restrição ao termo “revelação” em relação à definição de “Mito”, em sua “Forma Simples”: “[...] o termo revelação é perigoso, porquanto os teólogos o empregaram de maneiras muito diversas em diferentes épocas. Com frequência, entendem-na como um ato imediato de Deus, no sentido de que a divindade se mostra por si mesma ao homem. Esse modo de revelação não é mito nem oráculo.”

Finalmente, a “Forma Relativa” não enseja a “criação” do objeto por si, mas antes transfere a voz do Homem ao objeto, que é compreendido através da percepção – limitada - do observador:

[...] esta história parte do homem que tenta explicar o que observou, o que lhe despertou curiosidade e que seus conhecimentos não são suficientes para explicar. É a isso, precisamente, que chamamos de Análogo ou Mito Relativo: um mito que, em lugar de ser verídico, é derivado e, portanto, apenas verossímil. (JOLLES, 1976: 97)

Como se vê, a “Forma Relativa” distancia-se da “Forma Simples” pela inadequação da “disposição mental” de “pergunta e resposta”: neste caso, o objeto não é capaz de fornecer uma resposta que é “criação”. O Homem faz a “pergunta”, mas não recebe “resposta”. Então ele repete a “pergunta” para si mesmo e assim ele cria uma explicação, afastando-se do objeto e aproximando-se de sua própria compreensão falível e questionável. É neste sentido que a “Forma Relativa” aproxima-se do profano e do autor, como elementos de diferenciação entre “Mito” e “Mito Literário”.

Por sua vez, destacando diferenças e relacionando o “Mito” com seu desdobramento em “Mito literário”, Philippe Sellier, autor de um artigo intitulado “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?”, publicado na revista *Littérature* em 1984 (BRUNEL 2000: XVIII), traça um conjunto de princípios ou de interpretações que constroem a sua idéia do objeto em questão, destacando-se que os três primeiros enunciados ou elementos são específicos da noção de “Mito”, enquanto os três últimos são comuns a ambos (“Mito” e “Mito literário”): 1) “Le mythe est un récit, et un récit fondateur, un récit instaurateur”; 2) “Ce récit est anonyme et collectif”; 3) “Le mythe est tenu pour vrai”¹⁰ (apud DE GRÈVE 1995: 30); 4) “Saturação simbólica”; 5) “Organização cerrada”; 6) “Iluminação metafísica” (apud BRUNEL 2000: XVIII).¹¹

De fato, em sua “Forma Simples”, o “Mito” é um discurso fundador, instaurador, pois é definitivo, inquestionável: “[...] essa resposta é de tal natureza que não é possível formular outra pergunta; a pergunta anula-se no mesmo instante em que é

¹⁰ 1)O mito é um discurso, e um discurso fundador, um discurso instaurador; 2)Este discurso é anônimo e coletivo; 3)O mito é tido por verdade.

¹¹ Por “saturação simbólica”, Brunel refere-se à “lógica do imaginário”; por “organização cerrada”, refere-se à “fortes oposições estruturais” (2000, XVIII), enquanto “Iluminação metafísica”, apesar de não ficar muito claro na interpretação de Brunel, provavelmente, remete ao que De Grève (1995: 30) expõe como: “Le mythe propose en effect à ceux que a adhèrent des modèles de conduire morale et sociale”, ou seja, “o mito propõe, de fato, àqueles que atinge, modelos de conduta moral e social”.

formulada; a resposta é decisiva” (JOLLES 1976: 87). Por sua vez, a literatura é um discurso criativo e por ser criativo também funda e instaura realidades, no entanto esta “criação” ou esta “resposta” (para utilizar o termo empregado por Jolles) fornecida pela obra literária não é definitiva, nem inquestionável, pois foram expostas pelo Homem.

A segunda diferença estabelecida por Sellier é o fato de que o “Mito” é um “discurso anônimo e coletivo”. Como já foi visto anteriormente, o “Mito” (“Forma Simples”) não é atribuído à criação do Homem ou, ao menos de “um Homem”, destacando a ressalva feita por Levi-Strauss de que apesar de não possuírem “um” autor, os “mitos” tem que ter sido criados por alguém, algum dia (apud DE GRÈVE 1995: 33). Ora, é certo que os “mitos” (ou o “Mito”) foram criados por alguém, mas de maneira diferente da criação de uma estória que responde, limitadamente, as suas próprias questões.

Por fim, como elemento diferenciador, Sellier destaca que “o Mito é considerado uma verdade”. Ora, se o “Mito” é a demonstração ou “criação” do objeto por si, ele é inquestionável e se é inquestionável é compreendido como verdadeiro. Por sua vez, a literatura é ficção e, como tal, não pode ser considerada “verdadeira”. No entanto, nesta situação, parece ocorrer uma espécie de contaminação da “Forma Relativa” (“Mito Literário”) pela “Forma Simples”.

Como ressalta Ian Watt (1997: 233), a “verdade”, ao contrário do “discurso fundador e anônimo”, é um elemento que parece continuar sendo perseguido pelo “Mito Literário”. É interessante observar as diversas tentativas de investigação das origens “reais” de “Fausto”, “Don Juan”, “Don Quijote” e “Robinson Crusoe”:

As quatro figuras dos mitos aqui estudados têm um tipo análogo de realidade: não são pessoas completamente reais e históricas; contudo, seu público lhes atribui uma existência até certo ponto verdadeira. O que se evidencia, por exemplo, nos esforços de muitos estudiosos para descobrir quem foram os ‘modelos originais’ do Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe. A eles foi atribuída uma realidade especial – por isso, não são tratados como se fossem apenas criaturas de ficção.

Esta interferência ocorre porque apesar das diferenças, “Mito” e “literatura” são conceitos indissociáveis. Como afirma Northrop Frye (2000: 28), “[...] o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura, [...]”. E ainda: “A forma literária não

pode vir da vida; ela vem apenas da tradição literária e, portanto, em última instância, do mito” (FRYE 2000: 45).

Por esta razão, mitólogos de posicionamentos mais extremos, como Robert Chase (apud MOISÉS 2004: 303), chegam a afirmar com convicção: “[...] a palavra ‘mito’ significa história: um mito é um conto, uma narrativa, um poema; mito é literatura e deve ser considerado uma criação estética da imaginação humana.”

Na realidade, mito não é literatura, pelos mesmos motivos expostos anteriormente por Sellier ao diferenciar “Mito” de “Mito Literário”, ou seja, a literatura debruça-se sobre o profano, enquanto o mito remete ao sagrado; a obra literária possui um autor, enquanto o mito sugere o domínio coletivo da narrativa. No entanto, a literatura envolve o mito em sua estrutura, afinal de contas o mito é representado pela palavra e a literatura é a arte da palavra.

Diante disto, Pierre Brunel (2000: XVII), defendendo o “mito” exposto pela literatura das investidas de Denis de Rougemont em *L’amour et L’occident*¹², sucumbe às aproximações e explica: “O resultado destas constatações (constatações elaboradas por Régis Boyer, Georges Duzémil e do próprio autor) é que o mito nos chega envolto em literatura e já é, queiramos ou não, literário.”

Da mesma forma, Frye (2000: 40) percebe: “Quando um sistema de mitos perde toda a conexão com a crença, torna-se puramente literário, como o mito clássico na Europa cristã. Tal desenvolvimento seria impossível a menos que os mitos fossem inerentemente literários em estrutura.” Ou seja, o “Mito” possui como característica o atributo de “literário”: o “Mito” é literário em sua essência, o que é diferente da afirmação de que “mito é literatura”, como também é diferente da classificação de “Mito literário”.

Por outro lado, Frye (2000: 46) inverte a proposição de Chase afirmando: “[...] a literatura é uma mitologia reconstruída, com seus princípios estruturais derivados daqueles do mito. Então podemos dizer que a literatura é, num cenário complexo, aquilo que a mitologia é, num cenário simples: um corpo global de criação verbal.” Diante disto, é possível perceber que o “Mito” é uma espécie de “grau zero” da literatura; é a fonte sempre resgatada da criação literária.

Respalando este ponto de vista, De Grève (1995: 36) conclui:

¹² Denis de Rougemont, segundo Brunel, “distingue dois momentos de profanação do mito: o nascimento para a literatura e o declínio na sublitteratura” (2000: XVII)

Un lien profond d'analogie existe entre mythe et littérature. On peut en effect considerer comme analogues, et de ce fait apprehender la littérature comme un support privilégié du mythe, par au moins deux propriétés: leur pouvoir sur la sensibilité et sur l'imagination; leur aptitude à la plurivocité. [...].¹³

Diante do que foi exposto é possível chegar a algumas conclusões: 1) “Mito” e “Mito Literário” são conceitos distintos, pelos motivos já explicitados; 2) O “Mito” nasce envolto em literatura, na medida em que nasce envolto por palavras e por esta razão o “Mito” é, essencialmente, literário; 3) A literatura respalda-se no “Mito” como fonte fundamental de criação; 4) A aproximação dos dois termos (“Mito” e “literatura”) influencia a reação do leitor, por este motivo não são raras as tentativas de descoberta da “origem” de determinados personagens, como também é comum a percepção de uma “estória” a partir da referência a modelos de conduta ou “lições de moral”, atributos próprios do “Mito”, em sua “Forma Simples”, de acordo com a classificação de André Jolles.

A dificuldade que foi prevista no princípio deste texto em relação às definições na “literatura comparada” (e na “literatura”) parece atingir seu ponto máximo na questão do “mito” (que ensaia tomar parte na controvertida questão “O que é Literatura?”). Sendo assim, por hora e para os objetivos determinados para esta seção, resta apenas retomar mais um breve esclarecimento terminológico, qual seja: a distinção entre “mito” e “tema”. Distinção esta que está perfeitamente ilustrada pelas palavras de Brunel et al. (1990: 115):

Chamaremos mito a um conjunto narrativo consagrado pela tradição e que manifestou, pelo menos na origem, a irrupção do sagrado, ou do sobrenatural, no mundo. Ocorre que, num período avançado de seu desenvolvimento, o mito pôde tomar uma significação abstrata: Prometeu se torna o emblema da revolta; Sísifo, o do absurdo. Ele é então a presa de um tema ao qual ele tende a reduzir-se.

Seguindo a ilustração, não é difícil concluir que assim como Prometeu está para a “revolta”, Don Juan está para a “sedução”. Desta forma, o “tema” concentra o “mito”

¹³ “Uma profunda linha de analogia existe entre o mito e a literatura. Nós podemos, de fato, considerá-los como análogos, e desta circunstância perceber a literatura como um suporte privilegiado do mito, para, ao menos, duas propriedades: seu poder sobre a sensibilidade e sobre a imaginação; sua aptidão para a plurivocidade”

através de uma expressão ou de uma imagem que pode ser desdobrada ou projetada como uma “narrativa”.

1.2) Contando a estória que conta conquistas: O embusteiro e o sedutor

Uma das mais famosas árias da ópera *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart e Lorenzo da Ponte, é conhecida como a “ária do catálogo”. Nela, Leporello, fiel criado do sedutor de Sevilha, enumera para Dona Elvira (uma das mulheres seduzidas) todas as conquistas realizadas e devidamente classificadas de seu patrão:

Madamina , il catalogo è questo delle belle che amò il padron mio: um catalogo egli è che ho fatt’io: osservate, leggete com me. [...] In Itália seicentoquaranta, in Almagna duecentotrentuna, cento in Francia, in Turquia novantuna, ma in Ispagna son già mille e tre. (DA PONTE 1985 : 60).¹⁴

A soma resultaria em um total de 2.065 mulheres seduzidas! Número de fazer inveja a qualquer conquistador, sem dúvida, mas o que diria Leporello ao se deparar com o número de versões, artigos científicos e ensaios que a estória de seu patrão motivou?

De acordo com Armand E. Singer (apud WATT 1997: 276), em um artigo que trata do “estado atual dos estudos sobre o tema de Don Juan”, os escritos relacionados ao assunto chegam ao número de 4.600. Seguindo o exemplo das senhoras seduzidas, os pesquisadores e autores de versões (ou “modulações”) provém das mais variadas nações e das mais variadas áreas das artes e do conhecimento. Além do teatro – gênero que deu origem ao mito – Don Juan despertou a paixão dos músicos, dos literatos, dos cineastas, dos filósofos, dos psicólogos, mas principalmente, despertou a paixão dos leitores e espectadores de sua enigmática personalidade.

Esta estória tem origem na Espanha de princípios do Século XVII, pela mão de Frei Gabriel Téllez, que assinou a peça *El Burlador de Sevilla y El Convidado de Piedra* sob o pseudônimo de Tirso de Molina. Segundo Ian Watt (1997: 100): “O *Burlador* só foi publicado em 1630, mas é indiscutível que existia bem antes daquele

¹⁴ “Minha senhora, este é o catálogo das belas que meu patrão amou: [...] Em Itália, seiscentas e quarenta; na Alemanha, duzentas e trinta e uma; cem, na França; na Turquia, noventa e uma, mas em Espanha são já mil e três!”

ano [...]. O mais plausível é que a versão original seja de 1616, quando se dá por certo que Molina esteve em Sevilha.”

Como se sabe, e é possível concluir através do próprio título, a obra gira em torno do personagem de Don Juan Tenório (*El Burlador de Sevilla*) e sua luta final com o *Convidado de Piedra*, Don Gonzalo de Ulloa. Don Juan era um “burlador”, um embusteiro, ou seja, alguém que gostava de enganar particularmente as mulheres, a exemplo das personagens: Dona Isabel, Tisbea, Dona Ana e Aminta.

A peça é dividida em três atos: o primeiro ato é dedicado, entre outras peripécias, às artimanhas de Don Juan nas tentativas de conquista de Dona Isabel e da pescadora Tisbea; o segundo, é reservado à sedução de Dona Ana e ao assassinato de seu pai, Don Gonzalo de Ulloa e, finalmente, a terceira e última parte da peça, trata do “novo amor” do “burlador”, ou seja, da jovem Aminta e da vingança do “Convidado de Pedra” representando a punição, o castigo divino de Don Juan.

Logo na primeira cena, o adjetivo reservado a Don Juan é justificado pela ação: o embusteiro tem acesso ao quarto de Dona Isabel, passando-se por seu noivo, Duque Octavio. Ao sair de seus aposentos, Dona Isabel procura uma luz “para que el alma dé fe del bien que llevo a gozar”¹⁵ (MOLINA 2006: 2). Don Juan diz que não permitirá tal luminosidade e desconfiada, Dona Isabel pergunta: “Quien éres, hombre?”¹⁶. Ao que Don Juan, em uma das passagens mais sugestivas da peça, responde: “Un hombre sin nome”¹⁷, revelando sua armadilha.

Dona Isabel pede socorro e é ouvida pelo Rei de Nápoles, que encarrega Don Pedro Tenório – tio de Don Juan - da prisão do conquistador. Ao atingir seu objetivo e ao descobrir que o profanador do palácio é alguém que compartilha de seu sangue, Don Pedro aconselha o sobrinho a fugir para “Sicília o Milán, donde vivas encubierto”¹⁸ (MOLINA 2006: 4). Don Pedro diz ao Rei que aquele que estava sendo perseguido fugiu, enquanto Dona Isabel é presa por desonrar o espaço real e o Duque Octavio é ameaçado de prisão por ser o nome utilizado pelo “homem sem nome”, ou seja, por ter sido a abstração que tornou possível toda a querela. Desta forma, deveria restituir a honra a sua noiva, mas advertido ou colocado em erro, maliciosamente, por Don Pedro acaba fugindo para a Espanha.

¹⁵ “Para que a alma perceba a alegria que sinto”

¹⁶ “Quem és, homem?”

¹⁷ “Um homem sem nome”

¹⁸ “Sicília ou Milão, onde vivas escondido”

Entra em cena a pescadora Tisbea, que revela-se bela e inacessível, imune aos encantos do amor. É da seguinte forma que se refere à reação aos apelos do apaixonado Anfriso: “Todas por él se mueren, y yo todas las horas le mato com desdenes”¹⁹ (MOLINA 2006: 12). É justamente próximo às terras habitadas por esta mulher que naufraga o navio que levava Don Juan ao seu esconderijo. Salvo por Catalinón, seu criado, o sedutor não perde tempo e recuperando-se do acidente, retornando a sua vida, põe-se a fazer as mais convincentes juras de amor à vacilante mulher: “Vivo en vos si en el mar muero. Ya perdi todo el recelo que me pudiera anegar, pues del infierno del mar salgo a vuestro claro cielo.”²⁰ (MOLINA 2006: 14)

Enquanto isso, no Palácio Real em Sevilha, surge o personagem do Don Gonzalo de Ulloa, que conversa com o Rei Don Alonso de Castilla sobre as belezas (a descrição de Lisboa – “una otava maravilla” - chama particularmente a atenção) e dificuldades proporcionadas pelos serviços prestados à Coroa. Com o objetivo de recompensar Don Gonzalo, o Rei diz que concederá um dote a Dona Ana, filha daquele narrador de aventuras, para que se case com ninguém menos do que Don Juan Tenório. Don Gonzalo sai da cena sob o pretexto de contar as boas novas à filha.

Superado o intervalo, a peça dá prosseguimento às circunstâncias que envolvem o encontro de Don Juan e da pescadora Tisbea. Premeditando os efeitos de sua conquista, Don Juan pede à Catalinón que providencie dois cavalos para uma eventual fuga e dá continuidade ao seu jogo, prometendo casamento à ingênua mulher, que por estes artifícios acaba cedendo aos encantos do sedutor. Ao atingir seu objetivo, Don Juan atea fogo à cabana da pescadora e foge em seguida, como havia previsto, sob os protestos de seu criado que, curiosamente, qualifica seu patrão como “castigo de las mujeres.”²¹ (MOLINA 2006: 21)

Inicia-se a segunda parte, novamente, no Palácio Real de Sevilha, com uma conversa entre Don Diego Tenório – pai de Don Juan – e o Rei. O diálogo gira em torno das notícias protagonizadas por Don Juan em Nápoles (a invasão dos aposentos de Dona Isabel), situação que leva o Rei a voltar atrás da sugestão de casamento feita, anteriormente, a Don Gonzalo Ulloa, envolvendo sua filha, Dona Ana. Ao invés disto, o Rei Don Alonso de Castilla resolve promover Don Gonzalo a Mordomo-Mor do Palácio, casar Don Juan com Dona Isabel e Dona Ana com o Duque Octavio, que a esta

¹⁹ “Todas morrem por ele, e eu todas as horas, lhe mato com indiferença”

²⁰ “Vivo em vós, se no mar morri. Já perdi todo receio do afogamento, pois do inferno do mar salgado cheguei ao vosso claro céu”

²¹ “Castigo das mulheres”

altura já buscava a intercessão do Rei em Sevilha e acaba encontrando-se com Don Juan.

Surge, então, mais um personagem: o Marquês de la Mota, que depois de fazer referência a uma série de nomes femininos (conquistas comuns, talvez) confia a Don Juan que está apaixonado por Dona Ana e é correspondido (a mesma “Dona Ana” que fora prometida ao próprio Don Juan e ao Duque Octavio). O sedutor fica curioso em relação àquela que despertara tais sentimentos em seu amigo e quando o destino (ou o excesso de confiança da mensageira) faz cair em suas mãos um bilhete da jovem, marcando um encontro com o Marquês, Don Juan não hesita em alterar o horário marcado, com o objetivo de ocupar o lugar do verdadeiro destinatário da carta, orgulhando-se de sua malícia: “Sevilla a voces me llama el Burlador, y el maior gusto que en mi puede haber es burlar una mujer y dejalla sin honor.”²² (MOLINA 2006: 31)

Alcançando mais uma vez seu objetivo, Don Juan – com a capa do Marquês de La Mota - consegue ter acesso aos aposentos de Dona Ana, no entanto, ao contrário de Dona Isabel, a amada do Marquês não cai na armadilha do sedutor e reconhece o embuste, gritando imediatamente por socorro. Seu pai, Don Gonzalo, vem em seu auxílio, mas é assassinado por Don Juan. Na fuga, o amante - desta vez, mal-sucedido - devolve a capa a de La Mota, que acaba preso e condenado à morte, equivocadamente, pela morte do pai de sua amada.

A segunda parte da peça termina na “aldea de Dos Hermanos”, na festa de casamento dos camponeses Batricio e Aminta, por onde Don Juan passa a caminho de Lebrija. Inicia-se, sob a prevenção do noivo Batricio (“ Imagino que el demonio le envio [...]. Mas, con todo, un caballero en mis bodas, ! mal aguero!”²³ (MOLINA 2006: 40)), mais um desafio para o sedutor de Sevilha.

O terceiro e último ato da peça começa por onde terminou o ato anterior, ou seja, pela festa na “aldea”. Confirmando as suspeitas de Batricio, Don Juan corteja Aminta que, assim como Tisbea, acaba rendendo-se as suas mentiras e entrega-se a ele como esposa, mas não sem antes pedir-lhe um juramento diante de tantas promessas. Don Juan assim procede, antecipando, sem saber, seu destino: “Si acaso la palabra e la fe mia

²² “Sevilha chama-me de embusteiro, e o maior prazer que para mim pode existir é enganar uma mulher e deixá-la desonrada”

²³ “Imagino que o demônio lhe enviou [...]. Mas, de qualquer forma, um cavalheiro em minhas bodas, mau sinal!”

te faltare ruego a Dios que a traición e alevosia me dé muerte un hombre... (muerto; que vivo, Dios no permita...).”²⁴ (MOLINA 2006: 48)

Enquanto isto, em Tarragona (local do naufrágio de Don Juan), Dona Isabel, que está a caminho de Sevilha, encontra-se com Tisbea. A pescadora magoada conta-lhe sua história que, por sua vez, é conveniente a Dona Isabel, uma vez que é um motivo de impedimento ao seu casamento forçado. As duas, unidas pela sentença “Mal haya la mujer que en hombres fia”²⁵ (MOLINA 2006: 51), caminham juntas à presença do Rei.

Por sua vez, Don Juan entra na Igreja de Sevilha e ouve de Catali3n m3s not3cias: Duque Octavio j3 sab3 da trai33o de N3poles, assim como o Marqu3s de La Mota clamava por justi3a. Ao contr3rio do que o criado previa, as novidades n3o abalam o padr3o que, por acaso, descobre-se frente a frente com o sepulcro do homem que assassinou: Don Gonzalo de Ulloa. Na l3pide, Don Juan, desdenhosamente, l3: “Aquí aguarda del Se3or el m3s leal caballero la venganza de un traidor”²⁶ (MOLINA 2006: 52). Ironicamente, o “burlador” resolve proporcionar aquela vingança, que julgava imposs3vel, e convida o morto para cear em sua casa à noite, desafiando a sua espada de pedra.

Apesar da incredulidade de Catali3n e do pr3prio Don Juan, a est3tua de pedra atende ao convite e naquela noite sob os olhares espantados de todos, Don Gonzalo bate à porta e ceia com seu assassino. Ao final do jantar, o convidado faz sinal para ficar a s3s com Don Juan e lhe prop3e um aperto de m3os que confirme um jantar de retribui33o, a ser realizado no dia seguinte em seu sepulcro. O valente anfitri3o aceita de pronto a proposta, pois “Que si un cuerpo noble, vivo, con potencias y raz3n y con alma no se teme, ¿ Qui3n cuerpos muertos temió?”²⁷ (MOLINA 2006: 58)

Novamente, a cena se volta para o Pal3cio Real de Sevilha, onde o Rei e Don Diego Ten3rio conversam sobre os casamentos que ser3o realizados naquela noite: as bodas de Don Juan e Isabel e as de Dona Ana e o Marqu3s de La Mota (que foi perdoado a pedido da filha do morto). Apesar destes planos, os ludibriados come3am a chegar ao Pal3cio com o objetivo de queixar-se ao Rei e reivindicar reparos aos preju3zos causados pelo noivo de Dona Isabel. Desta forma, apresentam-se o Duque

²⁴ “Se acaso minha palavra e minha promessa te faltarem, rogo a Deus que atr3vés da trai33o e da falsidade me d3 morte um homem... (morto; que vivo, Deus n3o permita...)”

²⁵ “Desgra3ada a mulher que em homens confia”

²⁶ “Aquí aguarda do Senhor, o mais leal cavalheiro, a vingança de um traidor.”

²⁷ “Se um corpo nobre, vivo, com potencias e raz3o e com alma n3o se teme, quem corpos mortos temer3?”

Octavio, Aminta (procurando seu marido desaparecido), Batrício, Tisbea, Dona Isabel e o Marquês de La Mota.

Enquanto isso, Don Juan parte, ao lado de Catalión, para o cumprimento de sua palavra, ou seja, encaminha-se à Igreja para cear com a estátua de pedra, sob as reclamações do criado. Encontram a porta aberta e são recebidos pelo morto que, auxiliado por dois criados vestidos de negro, serve um jantar composto por guisado de unhas, víboras e vinagre. Ao fim da “refeição”, Don Gonzalo repete o gesto da noite anterior e oferece a mão a Don Juan. Ao aceitar o cumprimento, o “burlador” ceta seu destino com o “convidado de pedra”: sente o corpo arder em chamas e cai morto, sob a sentença de que “Ésta es justicia de Dios: quien tal hace, que tal pague!”²⁸ (MOLINA 2006: 66). O sepulcro afunda, ruidosamente, levando Don Gonzalo e Don Juan. Catalión consegue escapar e corre para o Palácio, onde relata os acontecimentos a todos que lá estavam reunidos.

Afastado o empecilho, ou melhor, morto Don Juan, as coisas voltam aos seus devidos lugares: Duque Octavio casa-se com Dona Isabel, Tisbea aceita o amor do apaixonado Anfriso, Dona Ana – vingada – pode comemorar suas bodas com o Marquês de La Mota, enquanto Aminta consumará sua união com Batrício. Final feliz para todos. Menos, obviamente, para o sedutor de Sevilha que, sob o olhar de um religioso do Século XVII, teve o desfecho que mereceu.

Esta é a estrutura construída para as modulações que serão geradas a partir da criação de Tirso de Molina. Estrutura percebida por Jean Rousset (apud DE GRÈVE 1995: 66), em seu “O Mito de Don Juan”, da seguinte forma:

[...] à partir de la pièce fondatrice de Tirso, un modèle qu’il a pu ramener à un dispositif triangulaire, composé, selon lui [Rousset] [...] de trois invariants : le mort ou l’invite de pierre, dont la présence est fondamentale, le groupe féminin, avec une victime privilégiée, la fille du mort et le héros, intimement lié ou mort .²⁹

Após o “burlador”, inúmeras histórias foram criadas sob a inspiração do personagem de Don Juan Tenório, entre elas, a comédia homônima de Molière, estreada no próprio Século XVII (1665); a peça de Carlo Goldoni, *Don Giovanni Tenorio, ossia*

²⁸ “Esta é a justiça de Deus: quem assim faz, que assim pague!”

²⁹ “[...] a partir da peça fundadora de Tirso, um modelo que remete a um dispositivo triangular, composto, segundo ele [Rousset] [...] por três invariantes: o morto ou o convidado de pedra, cuja presença é fundamental, o grupo feminino, com uma vítima privilegiada, a filha do morto e o herói, intimamente ligado ao morto.”

il disoluto (1736); a famosa ópera de Wolfgang Amadeus Mozart, com libreto de Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni*, estreada em Praga, no ano de 1787; os poemas de Byron (*Don Juan* – 1821), Charles Baudelaire (*Don Juan aux Enfers* – 1861) e Guerra Junqueiro (*A morte de D. João* – 1874). A lista é extensa e estende-se a outros gêneros, além do drama e da poesia. Assim, em princípios do Século XIX, E.T.A. Hoffmann publica o seu conto fantástico, que revisita a ópera de Mozart, *Don Juan e o devaneio de um viajante entusiasta* e, chegando triunfante ao Século XX, é a vez de descobrir Don Juan no romance *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes.

Pierre Brunel (2000: 258-259), referindo-se a uma cronologia do mito literário de Don Juan divide sua história em “três grandes períodos”: 1) o período clássico, onde Tirso de Molina, Molière e Mozart e Da Ponte dão vida a um Don Juan “avesso à seriedade” e exemplo vivo da Lei de Talião (“quien tal hace, que tal pague!”); 2) o período romântico, que tem como marco inicial o conto de Hoffmann, acima mencionado, “está modelado pelo grande tema romântico da redenção, por um esquema ascensional”; 3) o período moderno. Época de “desmistificação, ou melhor, de tentativa de desmistificação”, pois “[...] ao arruinar a Estátua o que se pretende é destruir o elemento sagrado, o que dá a história de Don Juan o seu caráter de mito”.

Certamente, não é apenas a Estátua que dá a história de Don Juan o seu caráter de mito, mas isto será devidamente discutido no espaço para esta finalidade reservado. O que deve ser exposto, por hora, é uma descrição mais detida de uma das modulações de *El Burlador de Sevilla y El Convidado de Piedra* que será referência para esta pesquisa: trata-se do libreto que acompanhou a ópera *Don Giovanni*.

A primeira pergunta que deve ser respondida é a seguinte: “Por que, diante de tantas versões ou modulações, este trabalho resolve reservar um lugar de destaque para o *Don Giovanni*, de Mozart e Da Ponte?”. Por dois motivos: o primeiro, relaciona-se com a natureza desta pesquisa. Como já foi sugerido, é um trabalho que utiliza como suporte o instrumental fornecido pelo método da “literatura comparada” e, como tal, leva em consideração o “modelo” que serve como referência para a comparação. Desta forma, observando as circunstâncias históricas e as evidências presentes no objeto de comparação desta análise, percebe-se que o “modelo” mais aproximado e que parece ter servido de referência, de fato, a Carneiro Vilela, foi a criação de Mozart e Da Ponte.

É válido salientar que isto não impede a realização de outras aproximações, pois além de trabalhar com a perspectiva privilegiada pela “literatura comparada”, este trabalho lida com o viés reservado aos “mitos literários”, viés que indica uma

verticalização da visão da literatura, permitindo a referência à “modelos imediatos” e “modelos mediatos”. Por este motivo, um capítulo que possui a pretensão de discutir, teoricamente, o mito de Don Juan não poderia prescindir da descrição do enredo de sua “peça fundadora”, ou seja, da obra criada por Tirso de Molina, mesmo que o “modelo imediato” da pesquisa seja a ópera “Don Giovanni”.

O segundo motivo é também um motivo de referência, mas desta vez a referência é a de Don Juan diante dele mesmo, diante do *Burlador*. Como lembra Renato Mezan (1993: 14),

[...] com Mozart e Da Ponte, a história de Don Juan deixa de ser uma parábola sobre a justiça celeste e sobre o castigo inexorável do libertino – apesar do subtítulo e da cena final – e ganha um sentido bem mais apto a justificar o interesse de todos nós: o de símbolo por excelência da sedução.

E ainda: “[...] a concepção musical mozartiana faz com que não tenhamos mais o simples indivíduo a considerar, mas sim a força da natureza e do demoníaco” (KIERKEGAARD apud CAMPEAS 1992: 44), ou seja, a perspectiva privilegiada pela ópera não é apenas “mais uma versão” para a criação de Molina, mas antes é um espelho fundamental para a compreensão do mito de Don Juan como o “mito do sedutor”.

No entanto, antes de iniciar, de fato, a descrição do enredo do libreto, é oportuno registrar que o conceito de originalidade da criação de Da Ponte pode ser questionado não apenas por basear-se na peça de Tirso de Molina escrita em princípios do Século XVII ou por fazer parte da constelação de versões que trabalharam com o “mito de Don Juan”, mas também por utilizar-se do texto desenvolvido por Giovanni Bertati e Giuseppe Gazzaniga, escrito para uma ópera (“*Don Giovanni Tenório ossia Il Convitato di Piedra*”), apresentada em Veneza, no mesmo ano de 1787 (CAMPEAS 1992: 96)³⁰.

Paul Henry Lang (apud CAMPEAS 1992: 163) é enfático em afirmar: “Da Ponte did not invent the libretto of *Don Giovanni* [...]. [...] he used a libretto written by Giovanni Bertati, a noted librettist, and autor [...]”³¹. Certamente, não deixou de ser original por falta de talento. Aliás, tanto Thomas Mann, quanto Alfred Einstein são

³⁰ Destacando a popularidade do personagem de Don Juan, vale a pena registrar que além do *Don Giovanni*, de Mozart e Da Ponte e do *Don Giovanni*, de Bertati e Gazzaniga, mais duas obras inspiraram-se no sedutor de Sevilha, somente no ano de 1787: trata-se de *Il Convitato di Piedra*, de Fabrizi (Atto solo per musica) e *Il nuovo convitato di Piedra*, de Gardi (Dramma tragicômico). (CAMPEAS 1992: 161)

³¹ “Da Ponte não inventou o libreto de *Don Giovanni* [...]. [...] ele utilizou um libreto escrito por Giovanni Bertati, um conhecido libretista, e autor [...]”.

unânicos em defender a superioridade do trabalho de Da Ponte, conforme observa-se através das seguintes citações: “He stole a little, but always repaid with more poetic language [...]” (MANN apud CAMPEAS 1992: 165)³². E ainda:

“To say that he stole from Bertati in the most shameless manner would be true and untrue. Da Ponte actually used Bertati’s text as a model as far as he could: [...] and Da Ponte went far beyond Bertati in his *Don Giovanni*.” (EINSTEIN apud CAMPEAS 1992: 166)³³

Da Ponte agiu desta forma, possivelmente, por falta de tempo para cumprir todas as atribuições estabelecidas para aquele agitado ano de 1787: uma ópera fora encomendada pelo dirigente do *Teatro de Praga* com o objetivo de dar continuidade ao sucesso obtido com a apresentação da ópera *Fígaro* (Fevereiro de 1787). Lorenzo Da Ponte estava envolvido na criação de dois libretos: *L’arbore di Diana* e *Tarare*, enquanto Mozart ocupava-se com outras composições. Apesar disto, *Don Giovanni* estreou em Praga em 29 de Outubro de 1787, ou seja, oito meses após a encomenda. (CAMPEAS 1992: 162-3).

De fato, parecia não haver outra opção, senão apelar para esta figura popular, com uma disponibilidade de modelos tentadora para quem não dispunha de muito tempo para buscar inspiração. Neste sentido, é interessante a percepção de Byron (apud BRUNEL 2000: 255), em relação a Don Juan:

Preciso de um herói – necessidade surpreendente, sem dúvida, se pensarmos que a cada ano, a cada mês nos fornecem um novo [...]. Mas não são heróis como esses que eu gostaria de glorificar; assim sendo, vou buscar inspiração em nosso velho amigo Don Juan.

Da Ponte também precisava de um libreto e antecipando a perspectiva de Byron, acaba apelando para o “velho amigo Don Juan”, aliás para os dois amigos “Don Giovanni”: Don Giovanni, o personagem e “Don Giovanni” Bertati.

Superada esta ressalva “autoral”, é possível passar, efetivamente, para o enredo do libreto da “ópera das óperas”, ou seja, é possível passar para a descrição da estória

³² “Ele roubou um pouco, mas sempre retribuiu com uma linguagem mais poética [...]”.

³³ “Afirmar que ele roubou de Bertati, da forma mais despuorada, é uma verdade e uma inverdade. Da Ponte, de fato, utilizou o texto de Bertati como um modelo tão distante, quanto ele poderia: [...] e Da Ponte ultrapassou Bertati em seu *Don Giovanni*”.

que compõe o libreto de “*Don Giovanni*”, escrito por Lorenzo Da Ponte e musicado por Mozart.

Diferentemente da peça que a inspirou, a ópera *Don Giovanni* divide-se apenas em dois atos, destacando-se, ainda, a diminuição do número de mulheres seduzidas descritas pela obra: ao invés de Dona Isabel, Dona Ana, Tisbea e Aminta, Da Ponte e Mozart trazem à cena apenas Dona Ana, Dona Elvira e Zerlina, que aparece em lugar da camponesa Aminta.

A primeira cena da ópera é bastante semelhante à cena que se passa entre Dona Ana e Don Juan, no segundo ato de *El Burlador de Sevilla y El Convidado de Piedra*: assim como na obra de Molina, a cena descrita por Da Ponte ocorre à noite, no Palácio do Comendador, em Sevilha. O traço cômico é dado pelo criado Leporello (antes, Catalión) que aguarda, impacientemente, seu patrão (Don Giovanni), ocupado com mais uma de suas conquistas: sob o escudo de uma máscara, o embusteiro invade os aposentos de Dona Ana, que resiste a investida, buscando descobrir a identidade do invasor e gritando por socorro. Don Giovanni responde que ela grita em vão e que não saberá quem ele é (“[...] indarno gridi; chi son io tu non saprai” (DA PONTE 1985: 48)), o que remete ao “homem sem nome”, da obra de Tirso de Molina.

Apesar da convicção de Don Giovanni, Dona Ana é ouvida por seu pai, o Comendador, que vem em seu socorro, de espada em punho. O agressor hesita, dizendo, desdenhosamente, que não se dignará a lutar com o desafiante (“Va! Non mi degno di pugar teco.” (DA PONTE 1985: 49)). Provocado uma segunda vez, Don Giovanni aceita tomar parte na luta e acaba por ferir mortalmente o Comendador, fugindo com Leporello em seguida.

Dona Ana retorna ao local do duelo acompanhada por Don Octavio, seu noivo, e ao tomar conhecimento do “espetáculo funesto” que se desenrola a sua frente, acaba por perder os sentidos. Don Octavio dá ordem aos empregados para que retirem o cadáver do alcance da vista de sua amada, que retornando a si, implora por vingança, palavra que será proposta diversas vezes ao longo da ópera e que faz referência à “Lei de Talião”, característica do período clássico do “mito de Don Juan”, conforme cronologia estabelecida por Pierre Brunel, anteriormente.

Enquanto isso, o dia amanhece e Leporello tenta aconselhar o patrão a mudar de vida, no entanto Don Giovanni retribui-lhe com a descrição de mais uma paixão. A conversa é interrompida pela chegada de uma mulher que se queixa de seu amante. Prevendo uma oportunidade, Don Giovanni oferece consolo, mas é surpreendido ao

reconhecer naquela mulher, Dona Elvira, que lhe requeria o título de “esposa”. O sedutor dá um jeito de escapulir das cobranças, deixando a magoada senhora aos cuidados de Leporello. O criado não perde tempo e na ária citada no princípio deste sub-capítulo, conhecida como a “ária do Catálogo”, tenta advertir Dona Elvira a respeito do caráter pouco confiável do patrão, enumerando suas conquistas, que são anotadas em uma lista. Ao tomar conhecimento daquele rol de traições, a ofendida, assim como Dona Ana, promete vingança: “[...] Io sento in petto sol vendetta parlar, [...]”³⁴ (DA PONTE 1985: 62)

Sob uma atmosfera de festa, surgem os personagens de Zerlina e Masetto, dois jovens camponeses que comemoram o anúncio de sua união. Prontamente, Don Giovanni junta-se ao grupo, sob o pretexto de oferecer aos noivos sua proteção, mas com a intenção verdadeira de seduzir a ingênua noiva. Arquitetando um plano, orienta Leporello para que conduza os camponeses a seu castelo com a instrução de que “[...] fa che resti contento mio Masetto” (DA PONTE 1985: 65)³⁵, enquanto o próprio Don Giovanni deveria ocupar-se de Zerlina. Desconfiado das intenções daquele “generoso” cavalheiro, Masetto tenta resistir ao convite, mas é ameaçado pelo sedutor. O contrariado noivo sai da cena, protestando contra Zerlina, que aceitara ficar na companhia do conquistador.

Inicia-se, então, a conquista de Zerlina em um dos duetos mais belos da ópera: o “Là ci darem la mano”, que consiste em um confronto musical entre Don Giovanni e Zerlina e entre Zerlina e sua consciência. A jovem “quer e não quer” corresponder aos pedidos do sedutor: tem medo de ser enganada e não lhe agrada a idéia de magoar Masetto. No entanto, quando finalmente vê vencida sua resistência, Dona Elvira aparece “[...]a tempo di salvar questa misera innocente [...]” (DA PONTE 1985: 70)³⁶. Don Giovanni tenta contornar a situação, fazendo uma espécie de “jogo duplo” entre as duas mulheres, mas sua conquista já fora interrompida.

No lugar de Dona Elvira e Zerlina, entram na cena Dona Ana e Don Octavio. Don Giovanni cogita ter sido desmascarado como assassino, mas logo coloca de lado suas suspeitas, pois Dona Ana, chorando, recorre a sua amizade. Incondicionalmente, o sedutor coloca-se à disposição, quando retorna Dona Elvira repetindo as “verdades” que revelara a Zerlina. Don Giovanni recorre ao mesmo expediente que tentou utilizar com

³⁴ “[...] Sinto no peito falar a vingança, [...]”

³⁵ “[...] faz com que fique contente meu Masetto”

³⁶ “[...] a tempo de salvar esta pobre inocente [...]”

esta última, ou seja, tenta convencer Dona Ana e Don Octavio que Dona Elvira perdera a razão, mas os dois não se convencem completamente. Don Giovanni despede-se acompanhando aquela que tentava destruir sua reputação. Ao escutar as palavras de despedida de Don Giovanni, Dona Ana reconhece o assassino de seu pai. Don Octavio hesita, mas Dona Ana revela-lhe como tudo se passou e pede, novamente, por vingança.

Por sua vez, Don Giovanni retorna ao castelo, onde encontra-se com Leporello e pede-lhe a descrição da reunião com os camponeses. O criado afirma que tudo caminhou bem até a chegada de Zerlina e Dona Elvira, que dava continuidade ao discurso de advertência contra o sedutor. Divertindo-se com as situações relatadas por Leporello, Don Giovanni resolve organizar uma festa, com o objetivo de “aumentar sua lista em uma dezena”.

Nos jardins do Palácio, Masetto discute com Zerlina, que tenta desculpar-se e convencer o noivo de que fora enganada pelo cavalheiro que lhes oferecera “proteção”. Finalmente, consegue o perdão. No entanto, ao ouvir a voz de Don Giovanni, ao longe, Zerlina empalidece. Esta reação desperta novamente os ciúmes de Masetto, que ao perceber que o dono do castelo se aproxima, resolve esconder-se para comprovar a fidelidade de sua jovem amada. Como era de se esperar, Don Giovanni tenta, mais uma vez, seduzir “sua garbosa Zerlinetta”, mas é surpreendido pela presença do noivo. Apelando para mais uma de suas justificativas, o patrão de Leporello afirma que fazia companhia a Zerlina, pois ela já não conseguia ficar sem seu amado e convida-os para o baile.

Também dirigem-se para o baile três mascarados dispostos a descobrir toda a verdade relacionada a Don Giovanni: Dona Ana, Don Octavio e Dona Elvira. O dono da festa dá-lhes as boas-vindas e mesmo diante de todas as negativas, concentra suas atenções, novamente, em Zerlina, que teme pela reação do noivo. Buscando desvencilhar-se deste obstáculo, Don Giovanni pede que Leporello mantenha Masetto ocupado, enquanto tira a jovem noiva para uma dança.

Aproveitando a oportunidade, Don Giovanni conduz Zerlina para fora do salão de baile, quando Masetto sente a ausência de sua noiva. Os mascarados observam a cena, ao mesmo tempo em que os gritos de Zerlina são ouvidos. Todos correm em seu socorro, até que surge Don Giovanni trazendo Leporello, acusando-o de ser o verdadeiro agressor da jovem. O trio retira as máscaras, afirmando não acreditar naquela fraude, pois toda a verdade já fora revelada. Desta forma, o primeiro ato termina sob as

palavras de “vingança” daqueles que se sentiam prejudicados por Don Giovanni, enquanto ele foge, falando de “coragem” e “destemor”.

O segundo ato inicia-se com uma discussão, em frente à casa de Dona Elvira: Leporello ameaça abandonar o patrão, mas Don Giovanni resiste, ofertando-lhe dinheiro como uma forma de recompensá-lo pelos perigos enfrentados em seu nome. A sedução do lucro acaba falando mais alto e o criado aceita a proposta, não sem antes tentar convencer Don Giovanni a abandonar aquela vida de conquistas. Sugestão impossível de se afetivar, pois para Don Giovanni, as mulheres “[...] son necessarie più del pan che mangio, più dell’aria che spiro!” (DA PONTE 1985: 104)³⁷. Como prova desta afirmação, pede ao criado que lhe ajude em um novo desafio: seduzir a criada de Dona Elvira.

Para atingir seu objetivo, deveriam trocar de papéis, pois Don Giovanni temia que suas vestes não surtissem um efeito positivo com a criada. Contrariado, Leporello acaba cedendo ao pedido do patrão. Dona Elvira aparece à janela e Don Giovanni, aproveitando a oportunidade, pede-lhe perdão. Apesar do sentimento de vingança e mágoa, a esperança fala mais alto e Dona Elvira acaba descendo até a rua, onde Leporello, fingindo passar-se por Don Giovanni, dá continuidade ao plano, conduzindo-a para longe da casa, onde o sedutor de Sevilha (sob as vestes de Leporello) deveria iniciar uma nova conquista. No entanto, mal ensaiara alguns acordes do bandolim de seu criado, Don Giovanni escuta algumas vozes: Masetto e seus companheiros tentam alcançar o sedutor.

Assumindo o papel de Leporello, Don Giovanni apresenta-se a Masetto como um criado ressentido e com a intenção de juntar-se ao grupo para vingar-se do patrão. Divide o grupo de forma a ficar a sós com Masetto, para sondar seus propósitos e suas armas. Ao inteirar-se da situação, desarma o noivo de Zerlina e deixa-o no chão depois de bater-lhe sob vários pretextos. Zerlina encontra Masetto (que pensava ter sido surrado por Leporello) e promete curar-lhe com seu amor.

Em frente à casa de Dona Ana, Leporello (imitando a voz de Don Giovanni) tenta encontrar uma maneira de livrar-se de Dona Elvira, quando percebe a aproximação dos camponeses. Tenta abandoná-la, mas é surpreendido pela presença de Dona Ana e Don Octavio e esconde-se. Ao tentar fugir é cercado por Masetto e Zerlina. Todos pensam se tratar de Don Giovanni e exigem vingança, menos Dona Elvira, que pede

³⁷ “[...] são mais necessárias que o pão que como e o ar que respiro!”

“piedade” pelo seu marido. Finalmente, Leporello revela sua identidade. Atônitos, os demais personagens tentam compreender a situação: Zerlina pensa que o criado machucara seu noivo; Dona Elvira acusa-o de enganá-la e todos querem aplicar-lhe uma lição. O criado apela, atribuindo toda culpa ao seu patrão e acaba conseguindo fugir.

Don Octavio diz não ter mais dúvidas sobre o caráter de Don Giovanni e compromete-se a fazer uma denúncia e a exercer sua vingança, pedindo aos demais personagens que consolem Dona Ana. Enquanto isso, Dona Elvira enfrenta um conflito particular: reconhece a traição e a ingratidão de Don Giovanni, mas apesar de todo ódio, sente por ele piedade e teme por sua vida.

O quadro muda e Leporello e Don Giovanni reencontram-se em um cemitério. Coincidentemente, ambos descobrem-se em fuga: o criado fogia do grupo que o acuara; o patrão fogia de uma moça que o tomara por Leporello e reconhecendo o engano pusera-se a gritar. O empregado receia que a cena tenha se passado com sua própria esposa, o que diverte Don Giovanni. Neste momento, escutam uma voz, que determina: “Di rider finirai pria dell’aurora!” (DA PONTE 1985: 131)³⁸. Tentam descobrir de onde partiu a sentença, quando se deparam com a estátua do Comendador assassinado.

Don Giovanni ordena a Leporello que lhe leia o que se encontra escrito na lápide. Aterrorizado, o criado repete: “Dell’impio che mi trasse al passo estremo qui attendo la vendetta”(DA PONTE 1985: 132)³⁹. É interessante observar que a vingança - que em Molina deveria ser feita pelo “Señor”- passa às mãos da própria estátua. Sem dúvida, o “convidado de pedra”, por ser um elemento sobrenatural, representa uma intermediação do divino, mas em Da Ponte, ele parece adquirir mais autonomia.

Assim como reagiu o “burlador”, Don Giovanni desdenha da ameaça e pede a Leporello que convide o morto para compartilhar de sua ceia naquela noite. Após muita insistência, o amedrontado criado consegue efetuar o convite, recebendo uma resposta afirmativa da própria estátua.

Por outro lado, Don Octavio continua a consolar Dona Ana e pede-lhe que o casamento seja realizado. Dona Ana argumenta que o momento não é, ainda, o mais oportuno e termina sendo compreendida pelo noivo.

No palácio de Don Giovanni, uma ceia é preparada com música, vinho e faisão, quando aparece Dona Elvira. A apaixonada mulher vem propor um perdão definitivo, desde que Don Giovanni mude de vida. Na verdade, Dona Elvira antecipa a tentativa de

³⁸ “Deixarás de rir antes da alvorada!”

³⁹ “Do infame que me levou ao transe final, aqui aguardo a vingança”

arrependimento que será proposta pela estátua. Ignorada pelo sedutor, Dona Elvira retira-se, mas retorna apavorada ao encontrar-se com o “convidado de pedra”.

Leporello confirma a presença do convidado e Don Giovanni, incredulamente, vai recebê-lo, ordenando que nova ceia seja servida. A estátua retribui o convite e Don Giovanni, sem medo, aceita, dando-lhe a mão como garantia. Através deste cumprimento, sente o corpo gelar e a estátua oferece-lhe uma última oportunidade de arrependimento. Sob as negativas do sedutor, a estátua desaparece e o fogo toma a sala em que se encontra Don Giovanni.

Restabelecida a normalidade, voltam ao palácio Dona Elvira, Dona Ana, Don Octavio, Zerlina e Masetto. Leporello explica a todos o que sucedeu. A vingança fora consumada e os que buscavam por justiça poderiam seguir seu caminho: Dona Ana e Don Octavio esperariam um ano para a realização do casamento; Dona Elvira retirar-se-ia para um convento; Masetto e Zerlina iriam para casa jantar juntos; Leporello dirige-se à hospedaria, com o objetivo de “procurar um patrão melhor”, enquanto Don Giovanni permanece nos labirintos do imaginário de todos aqueles que pensam na palavra “sedução”.

1.3)O mito do mito de Don Juan: consolidando a classificação.

Seguindo o roteiro previamente traçado na introdução deste capítulo, esta seção pretende debruçar-se sobre a questão da adequação, da pertinência da classificação de “mito” ou “mito literário” atribuída ao personagem denominado Don Juan. Esta categorização pode ser verificada através da presença deste “verbete” no *Dicionário de Mitos Literários*, organizado por Pierre Brunel, como também pode ser indiciada pelo estudo de Ian Watt, em sua obra *Mitos do Individualismo Moderno*, que aponta como “mitos”, além do personagem em questão, Don Quijote, Fausto e Robinson Crusoe.

Como já foi visto anteriormente, o personagem de Don Juan é resultado da criação do espanhol Tirso de Molina (Frei Gabriel Téllez), tendo surgido em princípios do Século XVII, através da peça *El Burlador de Sevilla y El Convidado de Piedra*. O que importa perceber nesta informação é que Don Juan, ao contrário do que acontece com outros “mitos”, possui um autor e uma data precisa de surgimento.

Retomando a discussão desenvolvida na primeira seção deste capítulo, é válido registrar a colocação de Levi- Strauss (apud BRUNEL 2000: XVII):

Os mitos não tem autor: do momento em que são apreendidos como mitos e independentemente de sua origem real, eles só existem encarnados na tradição. Quando um mito é narrado, os ouvintes individuais recebem uma mensagem que não vem de parte alguma; por essa razão lhe é atribuída uma origem sobrenatural.

Ora, de acordo com as colocações da seção anteriormente mencionada, é inegável que a presença do autor, é uma diferença fundamental (talvez, a principal) entre o “mito” e o “mito literário”, uma vez que o caráter “profano” (segundo elemento de diferenciação, de acordo com Sellier) é uma consequência da presença do autor ou da presença do Homem na criação da narrativa (retomando a percepção de “Forma Relativa” exposta por André Jolles).

Desta maneira, o raciocínio estabelecido por alguns estudiosos no sentido de determinar a origem do “mito de Don Juan” na mitologia grega, relacionando-o com o próprio Zeus ou Teseu (vide tese de Gerdame de Bévotte, citada por BRUNEL 2000: 258) ou com Zeus e Anfitrião, como sugere Ian Watt ao afirmar “[...] é claro que na prática sexual ele (Don Juan) tem alguns ilustres antecessores, já que segue o modelo dos velhos deuses pagãos habitantes do Olimpo.” (WATT 1997: 115), reforça, apenas, a teoria de Northrop Frye ao afirmar que “a literatura é uma mitologia reconstruída”, mas não torna irrelevante a presença do “autor” e a consequente classificação de um “mito literário.”

Diante destas afirmações, parece ser fato fundamentado a conclusão de que a presença do autor é motivo suficiente para justificar a classificação de “literário”, mas o que dizer em relação à questão do “mito”? Por que Don Juan é ou se tornou um “mito”?

De acordo com o artigo já citado de Philippe Sellier - “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?”- há elementos aproximativos e elementos de divergência entre o “mito” e o “mito literário”, ou seja, os elementos aproximativos são comuns às duas espécies, enquanto os divergentes são analisados tomando como referência o conceito amplo de “mito”, especificamente, ficando restritos a esta definição.

Sendo assim, o desafio desta terceira parte do capítulo é apontar e discutir os elementos que são comuns ao “mito” e ao “mito literário”, tomando como base o personagem de Don Juan, com o objetivo de justificar sua presença nesta última categoria. Segundo Sellier (apud BRUNEL 2000: XVIII), os elementos que aproximam

as duas concepções de “mito” acima mencionadas são: 1) “Saturação simbólica”; 2) “Organização cerrada”; 3) “Iluminação metafísica”

Como foi dito anteriormente, por “saturação simbólica” Pierre Brunel faz referência a uma “lógica do imaginário”, característica que aproximaria o “mito literário” da classificação de “mito”, em sua acepção original. Apesar da expressão de Brunel ser sugestiva e elucidativa, vale a pena ir adiante e formular mais uma pergunta de cunho terminológico, qual seja: “O que é um símbolo?”

Mais uma vez, a resposta não é de fácil apreensão, o que levou Jean Chevalier (2005: XXIII) a afirmar a tal respeito:

(o conhecimento simbólico) extravasa sempre os esquemas, mecanismos, conceitos e representações que lhe servem de sustentação. Jamais é adquirido para sempre, nem é idêntico para todos. Contudo, de modo algum confunde-se com o indeterminado puro e simples.

Há uma “lógica” nos símbolos, mas esta “lógica” é comandada pela “imaginação”, aquela que já foi reconhecida como “a louca da casa” (MALEBRANCHE apud CHEVALIER 2005: XII), por isto ela escapa às tentativas de apreensão (ou aprisionamento) da razão, sem representar, no entanto, o “irracional”, o “indeterminado puro e simples”.

Diante de todas as tentativas de aproximação de um conceito e de afastamento de definições afins, estabelecidas por Chevalier (2005: XVIII), o que parece ficar claro em relação ao “símbolo” é que ele “[...] é, portanto, muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição”. Ora, se depende da “interpretação” e “de certa predisposição” é possível ver no “símbolo” um sentido quase pessoal, apesar de ser identificado de maneira global.

A percepção acima formulada pode ser complementada pela perspectiva de Tzvetan Todorov (apud CHEVALIER 2005: XXIV) que observava no “símbolo” um “fenômeno de condensação”: “Um só significante induz-nos ao conhecimento de mais de um significado; ou, para simplificar, o significado é mais abundante que o significante”, ou seja, o “significante”, representante imediato do “símbolo”, é acessível a todos que possuem uma espécie de “canal de decodificação” (a “predisposição” destacada por Chevalier), e por esta razão os “significados” são múltiplos.

Estas noções encaminham o raciocínio na direção daquelas que são classificadas como as “duas características fundamentais dos símbolos” e que dão origem à “lógica do imaginário”, segundo Jean Chevalier (2005: XXXVII): são os atributos simbólicos da “constância” e da “relatividade”. Esclarece o autor:

Conforme já assinalamos, os símbolos apresentam certa constância na história das religiões, das sociedades e do psiquismo individual. Estão ligados a situações, pulsões e conjuntos análogos. Evoluem de acordo com os mesmos processos. [...]. A constância dessas criações está numa relatividade. [...]. Varia com cada sujeito, com cada grupo e, em muitos casos, com cada fase de sua respectiva existência.

Diante destas breves informações, é oportuno retornar ao assunto que orientou essa discussão, ou seja, é oportuno retornar a classificação do personagem de Don Juan como “mito literário” e a conseqüente demonstração da presença do “símbolo” em sua narrativa.

Levando em consideração o que foi colocado anteriormente, observa-se que o “símbolo” obedece a uma “lógica do imaginário”, que é regida pelas características da constância e da relatividade. Desta forma, percorrendo o caminho inverso, ou melhor, elegendo como critério tais características e encontrando-as em Don Juan seria possível chegar a uma evidência do “simbólico” no personagem.

Colocando tais atributos em outros termos, Pierre Brunel (2000: 256) parece chegar à conclusão pretendida, referindo-se à “mobilidade” e à “monotonia donjuanesca”. Por “mobilidade”, Brunel compreende a aptidão específica deste personagem para a mudança. Não apenas as mudanças processadas dentro da estória original, criada por Tirso de Molina e recriada por tantos autores, mas as mudanças criadas pela disponibilidade de gêneros literários e de interpretações: “A aventura donjuanesca reflete as mudanças de ideologia de cada época, [...]” (BRUNEL 2000: 259).

Esta “mudança” é o instrumento de aferição do significado de um “mito” para determinada sociedade, é uma espécie de impacto “simbólico”:

Na medida em que determinada figura mítica revele-se viva e fascinante para uma dada coletividade, significa que ela exprime para essa comunidade algumas de suas razões de viver, uma maneira de compreender o universo, bem como sua

própria situação em tal contexto histórico. (DABEZIES 2000: 734)

Apesar disto, o “mito” precisa ser reconhecido e para isto existe o “significante”, a “constância”. Citando o herói de Christian Dietrich Grabbe, em sua peça “Don Juan e Fausto”, Brunel (2000: 255) destaca: “O que sou continuo sendo, sou Don Juan e não seria mais nada se me tornasse um outro. Mais vale ser o que sou num abismo de enxofre do que um santo na luz do paraíso”. De fato, a mudança, a relatividade, a “mobilidade” tem um limite que é a identificação do “símbolo”: a “monotonia donjuanesca”.

Preenchido o primeiro requisito de classificação de um “mito literário”, em relação a Don Juan, qual seja: a evidência da “saturação simbólica”, passa-se a segunda característica concebida como “organização cerrada”. Através de tal expressão, Brunel (2000: XVIII) remete à idéia de “fortes oposições estruturais”, o que, por sua vez, indica uma aproximação do “estruturalismo” e suas “estruturas binárias”.

Como se sabe, “estruturalismo” é um conceito aplicado ao método de pesquisa que se vale do conceito de “estrutura”, priorizando a noção de “sistema”. Nasceu da Gestalt e da lingüística (ABBAGNANO 2007 :377), daí a conexão imediata e indissociável aos conceitos de “significante/significado” de Ferdinand de Saussure.

Para o autor do *Cours de Linguistique Générale*, a apreensão do sentido de um termo (ou sua “significação”) se dá por meio de relações arbitrárias – estabelecidas por convenções culturais - entre o “significante” (som-imagem) e o “significado” (conceito); entre o “signo” (totalidade formada pelo significante/significado) e o seu “referente” e entre um “signo” e um outro “signo”, desde que se estabeleça uma “diferença”, ou seja, no exemplo clássico “gato é gato, porque não é pato ou mato ou tato”. (EAGLETON 2003: 133)

A repercussão destes conceitos desdobrou-se através da percepção de vários estudiosos da literatura, desde aqueles que formavam o Círculo Lingüístico de Moscou (“Formalismo Russo”), Círculo Lingüístico de Praga até a Semiótica, de C.S. Peirce. Apesar disto, é oportuno ressaltar que

A moderna análise estruturalista da narrativa começou com a obra pioneira sobre o mito, do antropólogo estrutural francês Claude Levi-Strauss, que considerou mitos aparentemente diferentes como variações de um certo número de temas básicos. (EAGLETON 2003: 142).

Assim como a linguagem, para Levi-Strauss os mitos poderiam ser decompostos em estruturas menores e comuns (“mitemas”) – como os “fonemas” – e combinadas entre si de modo a adquirirem significados. Esta organização de conteúdo seria própria do ser humano, portanto estudando os “mitos”, o que se analisava era o funcionamento da mente humana e sua percepção do real. Observe-se o comentário de Terry Eagleton (2003: 143):

Essas operações mentais, como a formulação de oposições binárias, é que de certo modo constituem a matéria dos mitos: eles são recursos para pensar, modos de classificar e organizar a realidade, e isso, mais do que a repetição de um determinado conto, é o seu objetivo.

Retomando a questão da “organização cerrada” ou “fortes oposições estruturais”, como característica comum entre o “mito” e o “mito literário”, é possível dizer que tais expressões fazem referência a realidades que adquirem significado quando relacionadas a outras realidades, ou seja, no que diz respeito ao personagem de Don Juan, observa-se que a presença da “morte”, através da imagem da “estátua de pedra”, impõe um significado à “vida” irresponsável do sedutor de Sevilha; da mesma maneira a idéia de “traição”, destaca o valor da “fidelidade” do criado Leporello e da apaixonada Dona Elvira; o “ódio” enaltece o “amor”, na parceria entre Dona Ana e Don Octavio e a “vingança”, o “perdão”, na tentativa de redenção na cena final criada por Molina.

Se por “fortes oposições estruturais” entende-se esse espelho às avessas, onde uma realidade é revelada pelo seu contrário, então não há dúvidas de que Don Juan obedece a mais este requisito de um “mito literário”, circunstância que trás à discussão a terceira característica, especificada por Sellier, qual seja: a “iluminação metafísica”.

A expressão possui, de antemão, uma tendência à religiosidade. “Iluminação” conduz à idéia de “revelação”, de encontro com o que estava encoberto pela escuridão, enquanto a “metafísica” responde aos questionamentos do ser. Desta maneira, algo que possui como característica a “iluminação metafísica” é uma realidade que se propõe a desvendar verdades.

Mircea Eliade (1972:11), ao buscar sua definição de “mito”, chega a seguinte conclusão:

Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que ele é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.

O significado expresso pelo “símbolo” e pelas “oposições estruturais”, colocados por Philippe Sellier como aproximações entre o “mito literário” e o “Mito”, é potencializado por essa função mítica de intermediar o “sagrado” ou de trazer à tona um modelo de conduta aprovado ou sugerido por “algo” ou “alguém” que, pelo poder de pertencer a Origem, está apto a orientar e a julgar.

Mais uma vez, Don Juan parece preencher plenamente este requisito. Ian Watt (1997: 120), discorrendo sobre os objetivos do Frei Gabriel Téllez (ou Tirso de Molina) ao criar o seu “Burlador”, faz a seguinte observação:

(...) o problema da peça é saber que força, se alguma existe, poderá fazer face ao desafio de Don Juan à ordem moral. A resposta do dramaturgo convencional poderia vir pelas mãos das forças humanas representativas daquela ordem, e em particular pelas ações daqueles a quem Don Juan havia ofendido; mas nem os reis, nem os seus ministros, nem as mulheres violadas e seus ultrajados amantes têm energia e autoridade moral para enfrentar as táticas de Don Juan.

Somente a “estátua de pedra”, intermediária de justiça divina, seria capaz de punir adequadamente o transgressor das leis da Igreja.⁴⁰ Desta forma, o “Comendador” representa o “sobrenatural”, complementando o triplo critério de classificação de um “mito literário”.

Certamente, mais 4.600 comentários poderiam ser feitos e o assunto é, literalmente, sedutor. Apesar disto, é importante não “cair em tentação” e colocar Don Juan em seu lugar de referente para um estudo de Literatura Comparada, sob pena de todas as letras e páginas deste trabalho renderem-se aos seus encantos.

⁴⁰ É interessante destacar que na lápide do Comendador estava escrito: “Aquí aguarda del Señor el más leal caballero la venganza de un traidor” (MOLINA 2006: 52), ou seja, a estátua aguardava que o “Senhor” lhe proporcionasse a oportunidade de vingar-se de seu assassino. Oportunidade que lhe foi concedida através da possibilidade de retornar do “mundo dos mortos” e cear com o traidor, investido do poder divino de punir.

Capítulo 2 - Desemparedando “A Emparedada”: tijolo por tijolo.

Para que algo seja visto, é necessário que os obstáculos que impedem a plena realização deste ato sejam anulados ou superados. Neste sentido, o título que dá nome a obra que será objeto deste capítulo, qual seja: *A emparedada da Rua Nova*, é extremamente sugestivo, pois induz o raciocínio a uma situação que “pede” para ser desvendada.

O que há por trás da parede? O que há por trás das páginas de um livro? Este trabalho baseia-se em uma suspeita, em uma aposta: a hipótese de que por trás da parede que sufocou a “emparedada” não se encontra apenas o cadáver de uma jovem apaixonada, mas também – e, principalmente – o mito de Don Juan.

Desta maneira, o desafio deste capítulo é colocar abaixo a parede que isola “A emparedada”. Não de uma forma violenta, mas antes retirando, cuidadosamente, tijolo por tijolo, tentando descobrir os segredos desta construção. Para isto, a primeira seção dedicar-se-á à camada mais superficial, ao revestimento desta estrutura, ou seja, dedicar-se-á à descrição do enredo da estória.

Transposta esta barreira, é o momento de entrar em contato com o que foi revelado. É o momento de examinar o que está por baixo da estória. Sendo assim, o objetivo dessa segunda parte é analisar as circunstâncias históricas, culturais, literárias e pessoais que proporcionaram a criação da obra estudada. Partindo da biografia do autor de *A Emparedada da Rua Nova* – Joaquim Maria Carneiro Vilela – essa seção faz um passeio por algumas manifestações culturais e intelectuais que compuseram o Século XIX, detendo-se, especificamente, naqueles elementos que podem ser vistos como pontos de contato entre *A Emparedada* e *Don Giovanni*.

Finalmente, criadas – ou justificadas - as condições de encontro entre as duas obras, a terceira parte deste capítulo pretende discutir a viabilidade desta junção de horizontes. Derrubada a parede, resta um espaço em comum, mas de que maneira a música da ópera de Mozart pode mesclar-se com a palavra, ao ponto de ser por ela representada? É possível uma obra literária “traduzir” uma obra musical? E quais as consequências desta eventual possibilidade para uma análise que se fundamenta na metodologia sugerida pela “literatura comparada”? Estas são algumas questões que serão destacadas nesta terceira seção.

2.1) A estória de uma notícia e de um cadáver.

A Emparedada da Rua Nova é um longo romance, publicado no ano de 1886, como indica a primeira edição da obra (VAREJÃO 2005: 14). No entanto, como poder-se-ia esperar de uma estória cheia de reviravoltas e de descobertas surpreendentes, a questão da data de publicação do romance em apreço não é livre de polêmicas. Luís do Nascimento, em seu *Roteiro Jornalístico de Carneiro Vilela*, estabelece “ [...] os anos de 1909 e de 1912, como sendo as datas do início e do término da publicação da *Emparedada* [...]” (apud VAREJÃO 2005: 14).

De fato, *A Emparedada da Rua Nova* é veiculada em formato de “folhetim”, entre os anos de 1909 e 1912, no *Jornal Pequeno*, periódico em circulação na capital pernambucana. Não é de se estranhar que tal formato tenha sido privilegiado, uma vez que a composição do romance de Vilela era extremamente favorável às páginas de “Variedades”: capítulos curtos (em média, seis páginas) e numerosos, recheados de ação e de mistério.

Mas resta a questão: o romance foi publicado em 1886 e somente após 23 anos foi veiculado em folhetim? Ou haveria algum erro em relação à data da primeira edição? Tudo leva a crer que a primeira hipótese é a mais verdadeira. Ocorre que, originalmente, *A Emparedada da Rua Nova* era apenas o subtítulo de um romance chamado *Tragédias do Recife*. Observe-se o que informa o *Diário de Pernambuco* da terça feira, 25 de Maio de 1886:

As Tragédias do Recife

Assim denominou o Sr. Dr. Carneiro Vilela um romance que escreveu e está dando a estampa em fascículos, o primeiro dos quaes temos a vista.

Diz o autor que esse romance “consta de factos dramáticos e reaes, passados n’esta cidade em diferentes épocas, factos estes que, não obstante terem despertado a atenção publica, ficaram, por circumstancias umas de acaso e outras de conveniência de momento, sepultados no mais profundo mysterio”.

É quase impossível pelo fascículo que possuímos, julgar do mérito da obra com inteira justiça. Entretanto, esse fascículo denuncia ser o romance cheio de lances dramáticos e interessantes, e o que mais é, escrito em bom estylo.

Nem era de esperar outra cousa, dados os antecedentes litterarios do Sr. Dr. Carneiro Vilela escritor já conhecido e festejado.

O romance é ilustrado com estampas e dele será publicado um fascículo por semana até completar dois volumes.” (Diário de Pernambuco, terça feira, 25 de Maio de 1886)

Ora, de acordo com as informações recolhidas, *As Tragédias do Recife* foram veiculadas em fascículos semanais a partir de maio de 1886. Como *A Emparedada da Rua Nova* é um romance composto por 80 capítulos, a distribuição de *As Tragédias do Recife* deve ter sido finalizada no final do ano de 1887, quando ela deve ter sido enfeixada em forma de livro.

Mas então, por que a primeira edição do livro é datada do ano de 1886 e não, de 1887? É válido destacar que, segundo a notícia do *Diário de Pernambuco*, *As Tragédias do Recife* era o título de “[...] um romance que (o Sr. Dr. Carneiro Vilela) escreveu e está dando a estampa em fascículos [...]”, ou seja, o romance já estava escrito, talvez por este motivo a primeira publicação tenha privilegiado o ano de 1886. As respostas dão origem a novas perguntas e o mistério não desaparece por completo. O fato é que a veiculação de *A Emparedada de Rua Nova*, em formato de folhetim, pelo Jornal Pequeno, entre os anos de 1909 e 1912, não foi a primeira aparição do romance.

Retomando as comparações, é oportuno registrar que, assim como acontece com a ópera *Don Giovanni*, *A Emparedada* divide-se em duas partes, com a diferença do acréscimo de um longo “epílogo”, composto de 19 capítulos. É válido destacar que o autor atribui a “estória” narrada no romance às memórias de uma escrava, que teria trabalhado na residência da família que é objeto da obra literária.

O enredo de *A Emparedada da Rua Nova* começa com uma notícia de jornal, datada de 23 de Fevereiro de 1864, que faz referência à descoberta do “cadáver de Suaçuna”. O corpo fora encontrado pelas autoridades “[...] dentro de umas capoeiras em terras do Engenho Suaçuna, distrito de Jaboatão” (VILELA 2005: 16). Levando-se em consideração o “pacto ficcional”, seria razoável supor que tal “notícia” era resultado da imaginação do escritor e, conseqüentemente, não teria nenhuma ligação com aquilo que se convencionou chamar de realidade. Puro engano.

Logo no início de sua criação, Carneiro Vilela ultrapassa a expectativa do leitor ao inspirar-se em um “fato real” para escrever seu romance. De acordo com o Diário de Pernambuco, do dia 23 de Fevereiro de 1864, um “corpo – representando todas as características descritas por Vilela - fora encontrado [de fato] pelas autoridades”, conforme esclarece o texto abaixo transcrito:

“Communicam-nos o seguinte:

Tendo apparecido a pairar sobre esta povoação de Jaboaão, na manhã de sábbado (20), alguns urubus, signal certo de carniça, descobrio-se ser um corpo morto que a isto dava lugar; e sendo chamada a polícia para verificar, só appareceu às 5 da tarde, assim mesmo com receios de approximar-se do cadáver que exhalava mão cheiro, enviando em seu lugar um preto que declarou ser o cadáver de um homem branco, vestido decentemente, e tendo ao pé de si um canivete de moda com as armas prussianas e um revólver de 9 tiros. Rasgada a roupa, verificou-se ter elle uma grande facada do lado direito junto à ultima costella, que devia ter produzido a morte.

Segundo informações de pessoas d’aqui do lugar, consta ter o homem comprado alguns dias antes uma garrafa de aguardente, e procurado saber o lugar do banho, que lhe foi ensinado, desaparecendo ao depois.

O que há de mais revoltante em tudo isto é que a polícia fez enterrar o cadáver no mesmo lugar em que foi encontrado, sem proceder a todos os exames precisos.

Chamamos, portanto, a atenção do Sr. Dr. Chefe de polícia para a syndicancia deste facto, visto não dever ficar impune um crime desta ordem, lançando-se sobre elle o véu do olvido, como o indica a informação acima.” (Diário de Pernambuco, Terça – Feira, 23 de Dezembro de 1864)

É interessante perceber que a notícia remete ao ano de 1864, enquanto o romance só foi publicado em 1886, ou seja, Carneiro Vilela levou mais de vinte anos elaborando o que viria a ser *A Emparedada da Rua Nova*. Talvez aquele jovem de dezoito anos (Carneiro Vilela nasceu em 1846) tenha ficado intrigado com aquela notícia cercada de mistério e ao imaginar a identidade daquele homem; que tipo de vida teria ele levado; que pessoas amou ou odiou, descobriu-se um autor de ficção.

A partir daquela notícia, Vilela passa a exercer sua arte criativa e determina que após investigações, chegava-se a evidência de que o cadáver pertenceria a um estrangeiro chamado Oscar Luiz Palet Roschklave, vítima de uma arma de fogo, que o atingira no “alto da cabeça”, suscitando a hipótese de suicídio.

Segundo informações reunidas pela imprensa, Roschklave seria canadense, mas educado em Viena. Viera ao Brasil de navio e na viagem conhecera “dois moços alemães: Adolpho Weber e David Hay” (VILELA 2005: 22). Era fluente em várias línguas e possuía uma personalidade avessa às responsabilidades e ao trabalho.

O desdobramento deste fato é a recepção de tal notícia em uma casa comercial da Rua Nova, pertencente ao Comendador Jaime Favais. Apesar de ocupar um lugar “respeitável” na sociedade, Favais tem acesso àquela informação através da visita de um

“tipo estranho”, chamado Hermínio (ou Zarolho). Ao tomar conhecimento dos acontecimentos, o comerciante dá ordens a Zarolho para que se informe das diligências policiais que foram ordenadas.

O narrador aproveita a retirada do personagem para proceder às primeiras apresentações: começando pelo Sr. Jaime Favais. O proprietário da casa comercial da Rua Nova era português e chegara ao Brasil aos 15 anos para trabalhar com um tio materno que possuía um armazém de secos e molhados. O tio casara-se com a filha do patrão e da mesma maneira pretendia agir o jovem Jaime Favais: apaixonara-se pela prima (Josefina) e fora correspondido.

Com o objetivo de causar uma melhor impressão à esposa e à sogra, Jaime resolve mudar de gênero de negócio e se estabelece na Rua Nova, onde tem dois filhos: Manuel e Clotilde. O menino fora para a Europa aos dez anos de idade, enquanto a menina fora estudar “[...] no Colégio das Irmãs de Caridade.” (VILELA 2005: 35)

Dona Josefina, esposa do comerciante, era uma bela mulher e possuía um casamento feliz. Como mãe, era amiga e confidente da filha Clotilde, o que despertava um certo ciúme no Sr. Jaime Favais. Clotilde era uma jovem temperamental e alvo da paixão do sobrinho do comerciante: o “primeiro caixeiro”, João Paulo Favais.

Assim como o tio, João Paulo (que era filho de um irmão de Jaime) chegara ao Brasil “havia uns dois anos” para trabalhar ao lado do parente. No entanto, no que se refere aos relacionamentos amorosos, o sobrinho não teve a mesma sorte do tio: Clotilde não nutria a mínima simpatia pelo primo, assim como Dona Josefina.

Após a “visita” do Sr. Hermínio, Josefina resolve sair para atender ao chamado de uma amiga – Celeste – que requisitava sua presença para tratar de um assunto urgente e sigiloso. Clotilde acompanha a mãe até a casa do avô, o também Comendador Antônio Braga.

Enquanto isso, Zarolho retorna à Rua Nova e informa ao comerciante que o “cadáver de Suaçuna” seria exumado naquela tarde. Desta forma, o Sr. Jaime Favais decide ir até Jaboatão, local onde deveria ter lugar o procedimento.

João Paulo fica intrigado com a aproximação entre o tio e o “tipo estranho”. Desta forma, resolve pedir a um amigo - o Sr. Fortunato Dias (ou Jereba)- para que descubra o que existe de anormal na vida do tio, que teria proporcionado tal relação.

Chegando à Jaboatão, o Sr. Jaime Favais e Zarolho encontram a cidade reunida em torno da exumação do cadáver, sem saber que estavam sendo seguidos por Jereba. O

Sr. Hermínio afirma a todos os presentes que sabia de quem era aquele cadáver e é ratificado pelo Comendador: era Oscar Roschklave.

O Comendador compromete-se a prestar esclarecimentos ao Delegado no dia seguinte, com a ajuda de “testemunhas” (Zarolho e Bigode de Arame, seu comparsa). O plano parecia estar dando certo até que Jereba questiona a identidade do morto.

Ocorre que ao se ausentarem o Comendador e o Delegado, Jereba fez-se passar por “Chefe de Polícia” e examinou o cadáver, percebendo evidências que foram desprezadas pelos peritos, impressionados pelas informações fornecidas pelo respeitável comerciante do Recife: o morto possuía cabelos e olhos castanhos, enquanto o estrangeiro possuía olhos azuis e cabelos loiros, mas principalmente, Jereba reconhecia a calça, o colete e os sapatos que vestiam o cadáver.

Ao tomar conhecimento deste fato, o Comendador pede a Zarolho para que Jereba não passe adiante aquelas informações. Desta maneira, um plano é elaborado para eliminar aquela ameaça, no entanto o combinado não dá certo e Jereba escapa da cilada.

Em Recife, o Comendador Antônio Braga recebe uma carta da casa de Celeste, afirmando que Josefina corre perigo, assim como um “cartão do Chefe de Polícia”, pedindo-lhe a presença no dia seguinte. Atendendo ao chamado de Celeste, o Comendador encontra sua filha delirando, e apesar da cautela da esposa de Cavalcanti, Josefina acaba pronunciando um nome proibido: o nome de Leandro Dantas, referindo-se a ele como “meu amante” e “amante de Celeste”. Diante desta revelação, é Clotilde quem cai desacordada.

No dia seguinte, em Jaboatão, o Comendador Favais recebe uma carta de seu tio, comunicando-lhe que a estada naquele município era inútil e que Dona Josefina e Clotilde corriam perigo. Diante daquele tom, o Sr. Jaime Favais volta imediatamente para sua casa na Rua Nova, onde é surpreendido pelo seu sogro, que o esperava com uma prova que garantiria a inocência do genro, no caso do “cadáver de Suaçuna”.

A segunda parte do romance possui a função de esclarecer os fatos que foram expostos, sem maiores explicações, nas primeiras páginas do romance. Desta forma, retorna ao ano de 1862, com a apresentação de Celeste, a amiga que mandara o bilhete a Josefina. Celeste fora “companheira de colégio de Josefina” e deste tempo originava-se a amizade entre as duas. Aos 22 anos, casa-se com Tomé Cavalcanti, honrado senhor de engenho em Paudalho, possuidor de uma fortuna regular.

Com Cavalcanti, Celeste tem um filho e muda-se para o Recife, onde reata os laços de amizade com Josefina e passa a ser nome certo nos encontros sociais. Não goza de uma boa reputação, prova disto é que certa noite, ao assistir a um espetáculo no Teatro de Santa Isabel, Celeste enamora-se de um “belo mancebo”: Leandro Dantas.

Leandro era recém chegado da Bahia, onde afirmava ser estudante de Medicina. Assistia ao espetáculo ao lado de um velho amigo e companheiro de escola, chamado Fortunato Dias ou Jereba, através de quem procura obter informações a respeito da bela – e comprometida - mulher. Envolvente, Leandro consegue ser convidado, pelo marido de Celeste, para uma reunião em sua casa, ocasião que dá início ao relacionamento.

Leandro era filho de Dona Carolina Dantas ou Dona Calu, que morava na Camboa do Carmo, com sua filha, Marocas, e seu companheiro, o Sr. Antônio. Natural da Bahia, Dona Calu tivera aquele filho aos 15 anos, resultado de uma relação ilegítima com um comerciante português. O pai de Leandro muda-se para o Recife com a esposa e é acompanhado por Dona Calu e o filho: a amante utiliza as cartas de que era destinatária como instrumento de chantagem. O comerciante acaba cedendo e propõe comprar as cartas por uma quantia em dinheiro e encarregar-se da educação da criança.

Dona Carolina Dantas aceita a proposta e grávida da segunda filha, entrega-se a prostituição. Desta forma, Leandro é criado em uma atmosfera ambígua, “[...] enlevado às vezes pelos perfumes suaves da virtude da mulher de seu pai e às vezes embriagado pelos aromas acres das orgias da casa de sua mãe [...]”(VILELA 2005: 224). O pai gostaria que ele seguisse o caminho do comércio, mas alegando falta de vocação, Leandro resolve matricular-se na Escola de Medicina da Bahia, onde conhece seus familiares (família de Dona Calu) e alimenta sua “índole sensual.”(VILELA 2005: 226)

Era esta mesma “índole sensual” que fazia com que Leandro não correspondesse aos sentimentos de Celeste e apenas não a abandonasse por receio de “alguma verdadeira explosão de dor ou de ciúme que fosse tão fatal a ele como a ela” (VILELA 2005: 239). É oportuno registrar que, assim como a mãe, Leandro guardava todas as cartas que recebia de suas paixões, dividindo estas informações com o leal amigo, Jereba. Estes “documentos” eram guardados por Dona Calu.

Apesar das ameaças de ódio e vingança de Celeste, Leandro parte em busca de mais uma conquista: desta vez, quem o encanta é Josefina, uma senhora séria e honesta que ele conhecera em uma das reuniões na casa do casal Cavalcanti. Leandro observa Josefina como um desafio às suas habilidades de conquistador. De fato, Josefina não fica indiferente à presença do “belo mancebo”.

Ocorre que essas impressões não eram exclusivas da amiga de Celeste: Clotilde estava apaixonada e imaginava que Leandro deixava de se aproximar por receio de seu pai – o Comendador Jaime Favais - renovando na filha as atitudes de rebeldia, em relação ao seu suposto carrasco.

Esses sentimentos seriam reforçados através do pedido de casamento de João Paulo Favais. O primo de Clotilde apresenta a idéia ao tio, que a recebe com satisfação, no entanto, a filha de Josefina recebe aquele pedido com sarcasmo, pois sabia que grande parte do “amor” do primo, chamava-se, na verdade, “cobiça” e “ambição”.

Convenientemente, esses conflitos coincidiam com a ida da família de Jaime Favais ao Monteiro, arrabalde que recebia tradicionalmente as famílias recifenses à época das “festas”. Leandro Dantas acompanha-os.

Os planos do sedutor eram beneficiados pelo afastamento da rotina e pela proximidade constante promovida por aqueles dias ociosos. Para consolidar sua conquista, o amigo de Jereba envia um bilhete a Josefina, que o interpreta como uma “ameaça formal”, ou seja, ela deveria comparecer ao encontro marcado por aquele remetente apaixonado, ao menos para esclarecer as circunstâncias e destacar sua honestidade, sob pena de expor-se a um escândalo maior. Apesar de toda firme convicção, ao chegar ao local marcado “Josefina [...] esquecera todas as resoluções heróicas de há momentos e sentia invadir-lhe o coração e alma um embevecimento lânguido e feliz.” (VILELA 2005: 272).

Ao retornar às atividades diárias no Monteiro, Josefina revela uma mudança de atitudes em relação ao marido. Esta transformação não passa despercebida aos olhos atentos do comerciante, que passa a reservar à esposa um olhar discreto de vigilância.

Os encontros continuavam a acontecer até que Leandro é flagrado, por uma escrava, no quintal da casa do comerciante Favais. Incapaz de imaginar que tal visita destinava-se a sua honesta e insuspeita patroa, a criada atribui aquela presença aos encantos juvenis da bela Clotilde e corre a contar-lhe a novidade.

Ora, diante daquela notícia, Clotilde não cabia em si de contente, afinal seu amor era correspondido. Pediu à escrava que ficasse atenta e avisasse-lhe assim que Leandro retornasse. De fato, aquela previsão não tarda a acontecer e, para a surpresa do sedutor baiano, é a filha quem comparece para encontrar-se com o amante da mãe.

No dia seguinte, Leandro decide ir até o Recife procurar Dona Calu. Dizia à mãe que estava “encrocado” e planejava fugir para a Bahia. Para isto, precisava de dinheiro e apela para o Sr. Antônio (companheiro de dona Carolina Dantas).

Ao retornar ao Monteiro, Leandro encontra todos os personagens envolvidos com a aproximação da festa da “Bandeira do Poço”, o “hasteamento tradicional da bandeira da Saúde, no Poço da Panela”. De fato, não faltou ninguém àquela celebração: nem a família Favais, nem a família de Leandro Dantas, nem Zanolho e Bigode de Arame.

A festa seguia os seus ritos, com a procissão, o coro, o colorido, quando Bigode de Arame percebe que “um português” havia beliscado sua acompanhante. Inicia-se uma confusão e Zanolho acaba impedindo que o Comendador fosse esfaqueado. Diante da gratidão do comerciante, o Sr. Hermínio oferece seus serviços. Esta foi a origem da relação entre o Sr. Jaime Favais e aquele “tipo estranho”.

Após aquele episódio, o Comendador Favais volta à procura de sua família, que se havia dispersado na confusão e, através de um mal-entendido (um diálogo entre Dona Calu e Marocas, escutado involuntariamente), Jaime descobre a traição de Josefina.

Elaborando seus planos de vingança, Jaime retorna com a família à Rua Nova e resolve procurar Zanolho, para fazer valer a “ajuda” oferecida. Josefina não suporta mais a distância de Leandro e resolve escrever-lhe uma carta, marcando um encontro secreto. Apesar dos cuidados, a carta é interceptada pelo comerciante.

Zanolho apresenta ao Comendador uma idéia que envolvia a intervenção do Sr. Oscar Roschklave. O estrangeiro, conhecido do Sr. Hermínio, deveria dirigir-se até Jaboatão e fazer-se notar às pessoas do local, enquanto a carta que fora interceptada, com algumas alterações, deveria marcar um encontro com o Sr. Leandro Dantas na mesma data e local.

Era o dia 15 de Fevereiro de 1864 e o encontro, que fora confirmado por Leandro Dantas, deveria ocorrer no dia seguinte. O amante de Josefina chega à Jaboatão e é orientado a pegar a estrada que leva ao Engenho Suaçuna, enquanto Oscar Roschklave preparava-se para tomar o caminho de volta para o Recife, de onde embarcaria para o Rio Grande do Sul, sob o nome de “Leandro Dantas”, com o pagamento que recebera pela farsa.

Para consumir o plano, Leandro é recebido pelo comerciante Jaime Favais, por Bigode de Arame e por Zanolho, autor do disparo fatal. Estava realizada a substituição: aquele corpo corresponderia ao corpo do estrangeiro que andara por Jaboatão naqueles dias, enquanto o sumiço de Leandro seria justificado pela presença de seu nome na lista de passageiros que embarcara para o Rio Grande do Sul. Seria uma vingança bem

elaborada, se os criminosos não tivessem esquecido a carta de Josefina no bolso do colete do cadáver.

O “epílogo” retoma a primeira parte do romance a partir dos fatos que levam a compreensão da presença do Comendador Antônio Braga na casa do comerciante que retornava de Jabotão: o pai de Josefina não se satisfaz com as explicações superficiais que Celeste lhe fornece como causa do mal estar da filha e exige a verdade. Enquanto isto, Clotilde que estava desmaiada levanta-se e convence o marido de Celeste – Cavalcanti – a ouvir atrás da porta a explicação que a esposa começa a dar.

Naquele dia, Celeste recebera a visita inusitada de Dona Calu, que se apresenta como a mãe de Leandro Dantas, conhecedora da relação que envolve o filho e a rica esposa do senhor de engenho. Dona Carolina entrega a Celeste a lista dos passageiros que haviam embarcado para o Rio Grande do Sul, onde destaca-se o nome do filho da baiana. Aquela fuga já estava prevista, prova disto é que Leandro havia procurado a mãe, dias antes, pedindo-lhe dinheiro para ausentar-se da cidade.

A amiga de Josefina sente-se traída, mas os propósitos de Dona Calu são outros: o que ela queria, de fato, era chantagear a rica senhora, em troca das cartas de amor que estavam sob os seus cuidados. Não possuindo a quantia exigida, Celeste resolve recorrer à Josefina. Esta era a razão da urgência e do sigilo exigidos pelo bilhete. E a revelação do nome do amante de Celeste, a verdadeira causa da indisposição de Josefina. O Comendador Antônio Braga se oferece para ajudar, mas é interrompido por Cavalcanti, que ouvira toda a estória.

Antônio Braga retira-se com a filha e a neta, dirigindo-se à Rua Nova à procura do genro. Ao chegar, fica sabendo através de João Paulo, que Jaime estava em Jabotão. Diante disto, o pai de Josefina resolve atender ao chamado do Chefe de Polícia, que lhe apresenta a carta encontrada no bolso do “cadáver de Suaçuna”. Aquela prova desmentia a identidade do morto (pois continha o nome de Leandro), além de comprometer Josefina e o Sr. Jaime Favais. Para vergonha do velho Comendador, a carta lhe é devolvida, “por amizade”, evidenciando a traição e o crime naquela família.

Ao encontrar com Jaime no retorno de Jabotão, o sogro entrega a carta ao genro, anulando as possibilidades de ação da justiça. Em decorrência dos fatos, Josefina sucumbe, gradativamente, à culpa e ao remorso, enquanto Clotilde está prestes a descobrir que estava grávida.

Por outro lado, Jereba retorna à cidade e conta a João Paulo a verdade sobre o comerciante Jaime Favais. Os dois rapazes começam a tirar vantagens da posse daquele

segredo: Fortunato Dias – o Jereba – exige uma alta quantia em dinheiro para abrir um negócio próprio no Pará, enquanto João resolve chantagear a prima, exigindo-lhe o casamento em troca do silêncio que valia a liberdade de seu pai, revelando, desta forma, o assassinato de Leandro Dantas.

Clotilde não cede àqueles artifícios e João decide apelar para a intervenção do tio. Mais uma vez, a jovem resiste e afirma que “ama e pertence” a Leandro Dantas. Ao ouvir esta revelação, Josefina sofre uma segunda “crise nervosa” e o Comendador Antônio Braga é chamado às pressas para socorrer a filha. A presença do patriarca é respeitada e Clotilde tenta proteger-se nos braços do avô, acusando o pai de assassino.

Josefina enlouquece. O Comendador Antônio Braga leva a filha e neta para a sua residência, no entanto é “acometido de uma congestão cerebral violentíssima” e dois dias depois estava morto.

Jaime assume os negócios do sogro e, diante da sociedade, atribui o estado mental de Josefina à dor da perda do pai. O casamento entre João Paulo e Clotilde é, mais uma vez, exigido, até que a gravidez vem à tona. O sobrinho do comerciante aceita consumir o casamento e assumir a paternidade da criança, desde que o “dote” correspondesse a tal sacrifício. O Comendador Favais aceita a condição, mas Clotilde não negocia sua decisão.

Enfurecido com a persistência da filha, Jaime Favais a tranca no quarto e sai à procura de Zarolho. Ao retornar, dispensa os empregados, livrando-se de quaisquer testemunhas; divide o capital da casa comercial com João Favais e anuncia uma viagem para a Europa, onde tencionava velar pela saúde da mulher e da filha, abaladas pela morte do velho Comendador.

Na verdade, naquela noite João Paulo e o Comendador Antônio Braga ameaçaram um pedreiro para que realizasse o emparedamento de Clotilde em um cômodo na Rua Nova. O pedreiro tentou apresentar uma denúncia, mas “[...] passou por visionário, [...], ninguém acreditou que semelhante crime se tivesse dado numa capital civilizada em pleno ano de 1864.” (VILELA 2005: 475)

Calu torna-se freira, enquanto Marocas – a irmã de Leandro Dantas – entrega-se à prostituição. Josefina “recolheu-se em Rilhafoles” e Jaime Favais, após uma temporada de diversão em Paris, retorna ao Recife, onde encontra o capital de sua casa comercial reduzido em benefício do sobrinho. Incendeia a casa da Rua Nova e funda um novo negócio, figurando “[...] entre os membros mais proeminentes da Sociedade Católica.” (VILELA 2005: 477)

2.2) Constru(textualiza)ção: de espaço e tempo é feita uma parede.

Alguns requisitos são imprescindíveis para uma edificação bem sucedida: um terreno adequado às exigências da construção; um projeto que planeje a realização duradoura da idéia; trabalhadores que contribuam com seu esforço, unindo tijolos, estabelecendo conexões. Esta é uma imagem bastante sugestiva – e ilustrativa – quando se pretende falar em “estórias” e “História”: o “terreno” são as circunstâncias “Históricas” que recebem a “estória”; o “projeto” é a criação que sofre as influências do tempo e o “trabalhador” é o artista que constrói, através de sua técnica, uma “realidade” que interpreta a “realidade”, uma “estória” que reflete a “História”.

Como já foi dito anteriormente, *A Emparedada da Rua Nova* data de 1886, mas para falar sobre o “terreno” que abrigaria este “projeto”, é oportuno visitar o “trabalhador” que construiu esta estória, observando sua biografia como um “guia”, que levará estas páginas a alguns dos principais “roteiros” do Século XIX.

Joaquim Maria Carneiro Vilela ou “o escritor Vilela”, como era conhecido, nasceu em 9 de Abril de 1846, no bairro de São José, em Recife, filho de Maria Magdalena Carneiro Rios e de Joaquim Vilella de Castro Tavares. Este último nascido em 1816, recebeu grau de bacharel em direito, no Curso Jurídico de Olinda em 1836 (VILELLA 2005: 13-16).

Em 1858, fica órfão de pai e passa a residir com sua mãe na residência dos avós maternos. Aos quinze anos incompletos, ou seja, no ano de 1861, o jovem estudante é matriculado no Colégio Benfica, tradicional instituição da capital pernambucana, onde preparar-se-ia para o curso de Direito, entrando na Faculdade de Direito do Recife no ano seguinte e formando-se bacharel no ano de 1866. (VILELLA 2006: 25).

Carneiro Vilela era um pouco mais velho do que os integrantes de um movimento intelectual surgido na já citada Faculdade de Direito do Recife e denominado, por Sílvia Romero, de “Escola do Recife”⁴¹, envolvendo as décadas de 1870 e 1880. Apesar disto, o “escritor Vilella”, que teve seu primeiro poema – “Deus”- publicado no *Diário de Pernambuco* em 1864 e casara-se com uma italiana, naturalizada brasileira no ano de 1865 – Margarida Iria Bruno – não atravessara imune “[...] a radicalização liberal na virada dos anos 1860” (ALONSO 2002: 133).

⁴¹ “ ‘Escola do Recife é uma tradição inventada. O inventor foi o mais famoso de seus membros, Sílvia Romero, num artigo publicado na Revista Brasileira, em 1879 – ‘A prioridade de Pernambuco no movimento espiritual brasileiro’.” (ALONSO 2002: 133)

Durante o curso de Direito fez parte de “sociedades secretas” (“Tugendbund”) e ao colar grau de bacharel, muda-se para a cidade de Natal, onde atuará como Juiz Municipal. É revelador o fato de Vilela ter se retirado para o Rio Grande do Norte para conseguir uma colocação profissional, uma vez que

[...] o número de bacharéis formado anualmente na Faculdade de Direito do Recife quase que triplicou de 1850 a 1889, (enquanto) o crescimento da burocracia estatal [provincial], o maior empregador desta categoria social, tendia a estagnar. (HOFFNAGEL apud ALONSO 2002: 136-7)

Apesar de ser neto de um Deputado (Francisco Carneiro Machado Rios), constituído pela Assembléia Legislativa Provincial de Pernambuco, entre os anos de 1835 a 1837 (VILELLA 2005: 14), Vilela não parecia contar com as facilidades concedidas àqueles que “[...] tinham acesso direto ao partido hegemônico, o Conservador” (ALONSO 2002: 124) e esta era uma característica que o escritor compartilhava com os integrantes do movimento de contestação, cunhado por “Escola do Recife”.

Instruídos e sem encontrar seu espaço no “modo de vida” imperial, não havia outra alternativa senão a insatisfação e as tentativas de mudança, que se externavam através de uma “[...] mobilização político-intelectual de contestação: antimonárquica, antiescravista, anticatólica, anti-romântica, antiliberal.” (ALONSO 2002: 146)

Dois anos depois da mudança para Natal, Vilela retorna ao Recife e mergulha na vida cultural e intelectual da cidade⁴²: em 1869, funda, ao lado de Franklin Távora – nome mencionado como membro da “Escola do Recife” – um Grêmio Dramático, que tinha por objetivo “[...] animar e desenvolver o gosto e o cultivo da literatura dramática pela imprensa e pelo teatro”. Passa a colaborar em diversos periódicos, entre eles: *Opinião Nacional*, *O Americano* e *Diário de Pernambuco* e em 1870 colabora, ao lado de outros jovens companheiros de ideais, com a criação do jornal *Outeiro Democrático*, que defendia a causa da abolição e a instituição da República, aliás é fato curioso mencionar que Carneiro Vilela alforriara todos os escravos que recebera como herança pelo falecimento de sua mãe. (VILELLA 2005: 48-9)

Porém, as atividades culturais praticadas por Vilela – notadamente, as atividades voltadas ao gênero dramático - são alternativas e meios de expressão que representam

⁴² Observe-se que Carneiro Vilela não retorna ao Recife para assumir nenhum cargo público, o que reforça a possibilidade de dificuldades em sua área de atuação original, qual seja, o direito.

um outro viés dos impactos causados pelas “novas idéias” trazidas pelo Século XIX: uma nova perspectiva de urbanização do Recife, que possui como marco inicial, as “[...] realizações da administração de Francisco Rêgo Barros, homem do Partido Conservador, barão, depois conde, da Boa Vista.” (ARRAIS 2001: 14)

Além de diversos outros projetos, que chegam a definir o período de governo de Rêgo Barros (1837-1844), como uma “era de prosperidade” (ARRAIS 2001: 14), é válido salientar que o futuro Conde da Boa Vista foi o responsável pela vinda ao Recife do arquiteto francês Louis Léger Vauthier, responsável pelo projeto de um Teatro, originalmente concebido com o nome de *Theatro Nacional* ou *Theatro Nacional da Cidade do Recife*, mas que ganhou fama através do nome definitivo de *Teatro de Santa Isabel*, colocado “[...] em homenagem à Princesa imperial, herdeira presuntiva da Coroa” (SILVA 2006: 66-9). A primeira peça a ser encenada no *Teatro de Santa Isabel* teve lugar no dia 18 de Maio de 1850 e tratava-se da obra do teatrólogo português Mendes Leal, chamada *O Pajem de Aljubarrota*.” (SILVA 2006: 78).

É certo que antes do mencionado Teatro, outros locais destinados à representação dramática tiveram espaço no Recife, como é o caso da *Casa da Ópera* (ou *Capoeira*), construído no final do Século XVII, por ordem do Marquês de Pombal (SILVA 2006: 46); o *Teatro Acadêmico*, surgido em 1833, por iniciativa dos estudantes dos Cursos Jurídicos; o *Teatro Apolo*, fundado em 1835 (SILVA 2006: 56) e o *Teatro Nacional da Praia*, “[...] fundado em 1848, pelo *Clube Dramático Familiar*” (SILVA 2006: 61), porém nenhum deles possuía em sua origem o objetivo claro de proporcionar à população “[...] uma lícita e honesta distração (que tem) merecido, em todos os tempos, a proteção dos governos pelas vantagens que deles resultam à civilidade e moralidades dos povos [...]” (BARROS apud SILVA 2006: 69)

De acordo com Raimundo Arrais (2001: 14), o privilégio da perspectiva acima mencionada é resultado de uma mudança de percepção da cidade:

Na época em exame (1840-1890), o Recife encontra-se submetido ao processo de secularização decorrente do desgaste que as idéias filosóficas e políticas do Século XIX provocavam na composição de uma ordem social amalgamada nos valores emanados da ordem católica, refletindo-se no espaço da cidade.

Recife era “palco” de novas idéias e, como tal, precisava de novos “palcos”, aptos a abrigar novas manifestações intelectuais, culturais e artísticas. Para o objeto de

discussão específico deste trabalho, é oportuno chamar a atenção para uma forma de manifestação artística em especial: a ópera.

Segundo Luis Antônio Giron (2004: 14), “[a ópera] constituía o divertimento popular da época”, época esta referente aos “primórdios do Brasil independente” até fins do Século XIX. Na cidade do Recife, o investimento neste tipo de espetáculo iniciava-se com a construção da já citada *Casa da Ópera*, no ano de 1772, que sucedia a construção das respectivas *Casas de Ópera* do Rio de Janeiro (1767), Ouro Preto e Areia, na Paraíba. (SILVA 2006: 45)

Apesar de não contar com um projeto arquitetônico nobre e digno de suas apresentações (motivo pelo qual foi apelidada de *Capoeira*), a *Casa da Ópera* teve a oportunidade de trazer à população recifense “[...] várias obras ou óperas no sentido lato [...], se não integralmente, fragmentadas” (SILVA 2006: 52). De fato, Pernambuco ainda não contava com uma estrutura adequada para a montagem completa de um espetáculo operístico, razão pela qual as óperas eram apresentadas em trechos, aproveitando-se “os intervalos das representações dramáticas. (SILVA 2006: 84)

Apenas em 1858, ou seja, 8 anos após a inauguração do *Teatro de Santa Isabel*, é que a cidade do Recife pode experimentar a sensação de assistir a uma ópera completa. Tratava-se do espetáculo *Il Puritani*, do italiano Vincenzo Bellini. É válido registrar que “a ópera encenada no *Teatro de Santa Isabel* foi especialmente a italiana, como se poderá ver nas listadas e até representadas, e não por exemplo, a ópera inglesa.” (SILVA 2006: 142)

A partir daí, a presença de “artistas líricos” era constante em Recife, destino certo dos espetáculos que vinham da Corte. Tal hábito passou a influenciar o cotidiano da cidade, prova disto é que “um hotel passou a se chamar *O Trovador* e uma sorveteria de *A Traviata*.”. É interessante observar que esta última ópera foi uma das mais representadas na cidade, possivelmente pela popularidade do romance-folhetim que lhe deu origem, qual seja: *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. (SILVA 2006: 143-163)

Mais um indício da posição privilegiada que tal gênero passava a ocupar no estado é a criação do *Conservatório Dramático de Pernambuco*. A proposta foi gerada pela diretoria do *Teatro de Santa Isabel* e encaminhada ao Presidente da Província de Pernambuco – José Bento de Cunha Figueiredo – no final do ano de 1853. Suas finalidades eram amplas, abrangendo “a realização de conferências, publicações de

trabalhos, censuras sobre os teatros da província, até a formação de escolas”. (SILVA 2006: 163)

Não obtendo sucesso na primeira tentativa, o *Conservatório Dramático* volta à cena cultural da cidade no ano de 1866,

animados, talvez, com a presença dos melhores intelectuais que militavam nas artes literárias e de bons historiadores, a exemplo de João Franklin da Silveira Távora, Carneiro Vilela, Torres Bandeira, Vitrúvio Pinto Bandeira e dos poetas condoreiros que animavam a Escola do Recife [...]. (SILVA 2006: 165)

De fato, “em 15 de Maio de 1866 (Carneiro Vilela) foi investido na função de secretário da seção de História e Antiguidades do *Conservatório Dramático do Recife* (sic)” (VILELLA 2005: 48), reforçando o envolvimento do “escritor Vilela” nos acontecimentos intelectuais e artísticos de sua época.

Ao lado das atividades orientadas para o teatro (*Grêmio Dramático e Conservatório Dramático*), a partir da década de 1870 (como já foi indicado anteriormente), Carneiro Vilela passa a investir de forma mais intensa em sua carreira de jornalista e de escritor e, em 1871, funda, ao lado de José Caetano da Silva, “o jornal panfletário e caricatural”, *A América Ilustrada*. (VILELLA 2005: 50)

É nesse jornal que Vilela publica a sua “primeira novela, em folhetim, intitulada *Noivados Originais*, à qual se seguiram *O Amor*, *A Mulher de Gelo*, *Innah*, *O Esqueleto* e, finalmente, *A Menina de Luto* [...]” (VILELLA 2005: 50). Antes de dar continuidade à biografia de Carneiro Vilela, é oportuno fazer alguns comentários a respeito deste gênero literário tão popular no Século XIX, qual seja: o Folhetim.

Como se sabe, o “folhetim” (ou *feuilleton*) é de origem francesa. Segundo Massaud Moisés, “o vocábulo *feuilleton* ocorreu pela primeira vez em 1790, e a forma literária correspondente, em 1799, no *Journal des Dèbats*, pelas mãos do crítico de teatro Jean-Louis Geoffroy” (2004, 190). O “folhetim” nasceu no jornal, aos pés das notícias de cada dia⁴³, esbarrando mesmo nelas, na medida em que surgiu como um “espaço vale-tudo”, “destinado ao entretenimento”:

nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as

⁴³ O espaço do jornal destinado ao “folhetim” chamava-se *rez-de-chaussée* ou rés-do-chão, rodapé (MEYER 1996: 57)

últimas peças, os livros recém-saídos [...]. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se podem treinar a narrativa, [...]. (MEYER 1996: 57)

Depois das leituras “sérias e úteis”, que deixavam o cidadão de sobrolho franzido, chegava-se ao rés-do-chão, ao espaço reservado para o “folhetim”. Ali as sobancelhas poderiam relaxar, os olhos poderiam encantar-se e sorrir das piadas, dos comentários picantes sobre as notícias que acabavam de serem lidas, ou ainda, era possível viajar em grandes embarcações, enfrentar piratas e tempestades, viver amores belos e tristes.

Com o passar do tempo, a ordem da leitura foi se invertendo e ao invés de ler as notícias “sérias e úteis”, o leitor passava direto para as interessantes “Variedades”. Observando tal fenômeno, os empreendedores Émile de Girardin e Dutacq criam em julho de 1836, respectivamente, os jornais *La Presse* e *Le Siècle*, com a peculiaridade de “publica(rem) um folhetim cotidiano. Oferece(rem) mais variedades que qualquer outro. Custa(rem) no entanto menos da metade que os outros” (MEYER 1996: 58)

A seção “Variedades” foi acomodando-se aos “rodapés internos” (MEYER 1996: 59), enquanto a primeira página era reservada exclusivamente para o exercício da ficção. A idéia bem sucedida foi sendo copiada e em pouco tempo folhetinistas eram alvo de disputas acirradas entre os jornais franceses: Balzac publica *La vieille fille*, em outubro de 1836, enquanto Alexandre Dumas Pai ocupa-se com seu *Capitaine Paul*, *Os três mosqueteiros* e *O conde de Monte Cristo* (estes últimos são da década de 40).

É interessante observar que o espaço escolhido por Carneiro Vilela para servir de abrigo aos seus primeiros exercícios literários, era ainda o espaço reservado para a crítica do teatro e da ópera (note-se que freqüentar os mesmos espaços conduz a encontros), como esclarece Luis Antônio Giron (2004: 14) : “E se, para o leitor atual, folhetim se tornou sinônimo de romance seriado em jornais, esse gênero de texto tinha muitas facetas, uma delas o folhetim teatral, a crítica seriada de óperas e concertos”

A importância da informação acima mencionada está na maneira como o assunto “crítica musical” era tratado. Por fazer parte do espaço reservado às “Variedades” e por dividir páginas com os “romances de folhetim”, tal crítica acabou por absorver o que Wilson Martins (apud GIRON 2004: 22) chamou de “Estética do dramalhão”. Despreocupada com a teoria musical, propriamente dita, e desprovida de argumentos técnicos que a respaldassem, a atividade crítica relacionada à ópera “[...] logo se mesclou à frivolidade do folhetim”, dando causa a uma consequência fundamental: “A

popularização do conhecimento musical constitui o motor desse tipo de imprensa de diversão” (GIRON 2004: 43)

Apesar de não levar à população “conhecimentos específicos” sobre música, a crítica musical, praticada no Brasil, no Século XIX, com suas “impressões” e “batalhas” entre “divas”, estimulou o imaginário do público e incentivou a presença da população nos Teatros, que funcionava como “[...] ‘ágora’ onde se discutiam as questões emergentes e os últimos boatos.” (GIRON 2004: 85). A ópera não era apenas objeto de diversão, era também assunto de discussões alimentadas pelos folhetinistas.

Além de fazer parte de um Grêmio e de um Conservatório Dramático, Carneiro Vilela também encena suas próprias representações e em 1874 levava ao *Teatro Santo Antônio*, em Recife, sua peça *Os Sete Passos*. No ano seguinte, Vilela funda o primeiro jornal vespertino da capital pernambucana, *O Jornal da Tarde*, onde inicia a publicação de um novo romance de folhetim – *Mistérios do Recife* (VILELLA 2005: 50) - seguindo a inspiração de célebre folhetinista francês Eugene Sue e seus *Mistérios de Paris*.

Em 1876, o “escritor Vilela” ausenta-se mais uma vez do Recife, passando a residir em Belém, capital do estado do Pará. Nesta cidade, Vilela dá continuidade a suas atividades jornalísticas, sendo redator do *Diário do Gram Pará*. Além disto, “exerceu o cargo de Chefe de Seção da Secretaria do Governo do Estado”. (VILELLA 2005: 65)

Do Pará, Carneiro Vilela parte direto para o Rio de Janeiro, em Dezembro de 1879, seguindo uma tendência da época:

A cidade do Rio de Janeiro concentrava a maior parte dos empregos da burocracia do Estado: [...] os cargos judiciários e administrativos com suas atividades assemelhadas e decorrentes. Estes empregos socialmente dignos, o acesso mais fácil aos chefes partidários, que abriam portas para o parlamento, e a proximidade com a sociedade de Corte, de onde surgiam mesmo os bons casamentos, atraíram para o Rio de Janeiro muitos membros da geração de 1870. (ALONSO 2002: 145)

Vilela não estava mais atrás de um “bom casamento”. Como já foi mencionado, era casado com D. Margarida e com ela tivera seis filhos, motivos mais do que suficientes para a busca de uma estabilidade profissional. De fato, no Rio de Janeiro o futuro autor de *A Emparedada* “[...] conseguiu colocação como Juiz Substituto em Niterói”. Apesar disto, não passou muito tempo no cargo, passando a ganhar a vida como artista plástico e “cenógrafo oficial do *Recreio Dramático*” (VILELLA 2005: 69)

Novamente, Carneiro Vilela parecia estar às voltas com a vida cultural da cidade, ou melhor, da Corte. É interessante observar que apesar de não haver notícia da representação da ópera *Don Giovanni* no estado de Pernambuco até o final do Século XIX, tudo indica que tal representação lírica chegara ao Rio de Janeiro em princípios do Século mencionado, como atesta Luis Antônio Giron (2004: 59): “As partituras de Rossini foram provavelmente trazidas em 1818 pelo baixo e violinista Paulo Rosquellas, que também tinha na bagagem o *Don Giovanni*, de Mozart.”

Fazendo referência ao “afrancesamento do gosto do público brasileiro (...) antes mesmo da independência”, Giron (2004: 60-1) esclarece que a ópera “*Don Giovanni*” foi encenada, na Corte, no ano de 1821, sendo recebida com bastante entusiasmo pelo *Diário do Rio de Janeiro*, que a festejava como “[...] peça [...] representada em todas as capitais da Europa com geral aceitação, [...]”

Desta forma, é razoável supor que tendo como atividade a cenografia, Carneiro Vilela tenha tido conhecimento de diversas óperas, além disto, residindo no Rio de Janeiro, não parece demais afirmar que tenha travado conhecimento com o *Don Giovanni*, de Mozart.

A época em que Vilela fixa domicílio no Corte é um momento da crítica musical brasileira bastante dedicado aos sucessos do compositor Carlos Gomes, apesar disto, é oportuno registrar como o crítico Saldanha Marinho (apud GIRON 2004: 198) elogia o músico acima mencionado: “ *A Noite do Castelo* (composição de Carlos Gomes) sintetiza a história da ópera, pois possui um pouco de *Fidelio*, *Don Giovanni*, muito do Verdi de *Rigoletto* e *Luisa Miller*, mas sobretudo, exibe um toque original.”. Ou seja, já parecia fato consumado a presença destacada de *Don Giovanni* na história da ópera e, diante dos indícios apresentados, não parece coerente Vilela ignorar tal informação.

Após sete anos no Rio de Janeiro, ou seja, no ano de 1886, o escritor pernambucano retorna ao Recife. Ora, mas é justamente em 1886 que é publicada a primeira edição da obra que é objeto deste estudo: *A Emparedada de Rua Nova*, ou seja, Vilela deveria estar trabalhando em tal projeto quando ainda morava na Corte. Teria Carneiro Vilela tido a idéia de seu romance enquanto preparava o cenário para uma encenação da ópera *Don Giovanni*? Seria uma versão interessante para o conto de E.T.A. Hoffmann: “Don Juan e o devaneio de um *cenógrafo* entusiasta”.

Ainda em 1886, ao lado de Antônio Moraes, Vilela coloca em circulação o jornal *O João Fernandes*. No ano de 1888, inicia sua contribuição no periódico *A Lanterna Mágica*, de propriedade de Luís Távora e no segundo semestre do mesmo ano inaugura

seu “folhetim dominical” no *Diário de Pernambuco*, chamado *Cartas sem arte*. Note-se que tal folhetim também passa a ser veiculado, a partir do ano de 1889, no jornal *A Província*. (VILELLA 2005: 77-8)

Como é possível observar, Vilela estava bastante envolvido em suas atividades jornalísticas, mas isto não o impediu de dar continuidade às suas tendências de autor de ficção. Se os argumentos da “cenografia” e da residência no Rio de Janeiro não foram suficientemente convincentes para demonstrar que Carneiro Vilela interessava-se pela ópera, o ano de 1889 parece resolver esta questão: o fato é que no dia 17 de Setembro de 1889 estréia no *Teatro de Santa Isabel* a “opereta *A Bertoleza*”, devendo sua autoria ao escritor acima mencionado. (VILELLA 2005: 79)

Em relação à “opereta”, é oportuno registrar que tal gênero deve sua criação ao compositor Jacques Offenbach, tratando-se de

[...] um gênero do teatro musicado descendente da ópera buffa e da ópera cômica, de assunto ligeiro, em que a parte musical, sem grandes exigências de estilo, reduz-se a coplas cantadas que se alternam com o diálogo falado. (BORBA apud SILVA 2006: 151).

Observe-se que “[...] Tal como na ópera popular francesa cabia ao diálogo falado explicar a ação, enquanto os números musicais permitiam às personagens tecer comentários melódicos à situação.” (KUPFERBERG apud SILVA 2006: 151), ou seja, a música funcionava como um reforço às emoções proporcionadas pelas palavras, que por vezes não são suficientes para descrever um estado de alma.

No ano de 1891, Vilela assume o cargo de bibliotecário da Faculdade de Direito de Recife, ocupando-o até o ano seguinte. Em 1898, funda o jornal de propaganda maçônica *O Oriente*, reforçando a postura adotada diante da chamada “questão religiosa”. Esta denominação faz referência a um momento histórico de intenso debate (1870 – 1876) causado pela tentativa de aplicação da encíclica “*Quanta Cura, Syllabus de Erros e Qui Pluribus*”, do Papa Pio IX, pelos bispos de Olinda (Frei Vital Maria) e do Pará (D. Antônio Macedo Costa). Tal encíclica sugeria a proibição da comunhão entre católicos e maçons, desta forma os mencionados bispos ordenaram que os membros de “sociedades secretas” fossem expulsos das “confrarias religiosas”. Os maçons reagiram, apelando ao Governo Imperial, fato que resultou na prisão dos religiosos no ano de 1874. (ORO 2005: 438)

Como já foi sinalizado, Carneiro Vilela fica a favor dos maçons. O curioso é que Frei Vital Farias ou “Dom Vital” “[...] era um antigo companheiro de estudos do [Colégio] Benfica: Antônio Maria Gonçalves de Oliveira”. Apesar da antiga amizade, Vilela prioriza seus valores de liberdade, que culminariam na criação do jornal *O Oriente*, anteriormente citado:

A primeira publicação da maçonaria pernambucana a ter uma vida mais duradoura foi o jornal ‘O Oriente’, iniciado por J.M. Carneiro Vilela em 1898, com objetivos de discutir o desenvolvimento da maçonaria pernambucana e as idéias liberais. ‘O Oriente’ permaneceu durante quase três anos como o principal veículo de comunicação da maçonaria pernambucana. Seguindo o modelo das publicações do gênero, os seus artigos eram fortemente influenciados de um caráter anticlerical, de crítica às posturas classificadas pelo seu articulista como obscurantista e intolerante. (ACIOLY 2005 :12)

Em 1899, torna-se colaborador de mais um periódico: *O jornal Pequeno* e em 1901, “[...] ao lado de Artur Orlando, Carlos Porto Carreiro, Alfredo de Carvalho e outros” funda a *Academia Pernambucana de Letras*, ocupando a cadeira nº 08, patrocinada pelo seu pai, Joaquim Vilela. (VILELLA 2005: 102)

Em seu discurso inaugural, Vilela advertia:

“É possível que a *Academia Pernambucana de Letras* – que é como que a consubstancialidade dos ideais literários pernambucanos – não passe de um sonho fantasista de espírito senil, animado embora por entusiasmos impróprios da idade, filhos de um acendrado patriotismo, mas cabíveis somente nos que sentem a validade potente da mocidade, tendo ainda o privilégio de poderem olhar francamente para os horizontes largos do futuro.” (VILELA 1974: 5-6)

O “escritor Vilela” foi bem sucedido em seu “entusiasmo impróprio da idade”, mas não dominava, de fato, os “horizontes largos do futuro”: no final do mesmo ano de 1901, Carneiro Vilela sofre seu primeiro Acidente Vascular Cerebral, que o leva, no ano seguinte, a fixar residência na cidade de Caruaru- PE, onde, movido por sua vitalidade, torna-se “sócio benemérito da *Sociedade Musical Comercial*”.(VILELLA 2005: 110)

No ano de 1908, é acometido de novo Acidente Vascular. Desta vez, sofre seqüelas mais graves, ficando com o lado direito do corpo paralisado. De volta ao Recife, Carneiro Vilela passa seus dias em casa, no “Sítio Piranga”, em Afogados e a

partir de 1909 acompanha a publicação de “seu mais famoso romance: *A emparedada da Rua Nova*”, veiculado pelo *Jornal Pequeno*, na capital pernambucana. (VILELLA 2005: 117)

A publicação em folhetim de *A Emparedada* termina no dia 27 de Janeiro de 1912 e no dia primeiro de Julho de 1913, Joaquim Maria Carneiro Vilela morre, aos 67 anos de idade.

2.3) Uma nova parede? Palavra x Música.

Como já foi sugerido no primeiro capítulo, este trabalho possui o objetivo de analisar a presença do “mito literário” de Don Juan no romance criado por Carneiro Vilela. Sendo assim, de acordo com o que foi demonstrado na seção anterior (a proximidade de Vilela do universo do folhetim, do teatro, da ópera), é razoável supor que o “modelo imediato” do autor de *A Emparedada da Rua Nova* tenha sido a modulação do mito de Don Juan criada por Mozart e Da Ponte, na ópera “Don Giovanni” e não, a obra original de Tirso de Molina.

Diante disto, é oportuno salientar que a “versão do mito” criada por Vilela não recebe a influência exclusiva de um “texto”, acumulando a influência de outra forma de expressão artística: a música. Sendo assim, de que forma interpretar tal modulação? A primeira questão que deve ser considerada é a necessidade de perceber a “música” como uma variável relevante na compreensão da modulação de um “mito literário” baseado em uma ópera:

É um princípio importante do drama musical que toda motivação importante deva, em um certo ponto, ser traduzida em termos musicais. Não pode ser meramente falada ou interpretada: precisa ser ouvida como música... Sua compreensão (do drama musical) não pode se derivar apenas de uma leitura do texto. Em qualquer ópera podemos descobrir que as mensagens musicais e verbais parecem reforçar ou contradizer umas às outras; mas, num caso ou outro, devemos sempre nos apoiar na música como nosso guia para uma compreensão da concepção que o compositor tem do texto. É essa concepção, não o texto em si mesmo, que tem a força de definir o significado final da obra. (CONE apud KERMAN 1990: 14)

Desta forma, para interpretar adequadamente a presença do “mito de Don Juan” em *A Emparedada da Rua Nova* seria necessário não apenas tentar compreender de que maneira Carneiro Vilela “leu” tal “mito” no *Don Giovanni*, de Mozart e Da Ponte, mas ainda, de que maneira o autor percebeu musicalmente este “mito”. O problema é: será que esta percepção musical pode ser traduzida e identificada pelas palavras? Se não, de que forma esta ausência de referencial verbal pode interferir na metodologia de uma “literatura comparada”? Para tentar responder a esta pergunta é necessário invadir os domínios da “intersemiose”.

O conceito de intersemiose foi sinalizado pela primeira vez por Roman Jakobson (1973: 64-5), em sua obra *Lingüística e Comunicação*, onde o teórico, no ensaio intitulado “Aspectos lingüísticos da tradução”, distingue “três maneiras de interpretar um signo verbal”: a tradução interlingual, a intralingual e a intersemiótica, onde esta última teria como característica a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.”

Jakobson previa, por exemplo, a possibilidade de tradução de um texto (sistema de signos verbais) para o meio cinematográfico, das artes plásticas, da dança ou da música (sistemas de signos não verbais). No entanto, apesar de fazerem parte do mesmo “sistema” – de signos não verbais – cada uma destas artes possui uma peculiaridade que a faz mais ou menos responsiva à tradução de “signos verbais”. Ou seja, não obedece a um mesmo padrão a adaptação de um texto para o cinema e a adaptação de um texto para uma obra musical.

É válido salientar que a questão da tradução da palavra para a música e da música para a palavra é extremamente controversa e alguns teóricos são, de fato, favoráveis a estas possibilidades, como sugere o próprio Jakobson (1973: 119), no ensaio supra-mencionado, ao comentar sobre as possibilidades de conversão de “*L’après-midi d’un faune* em música, balé ou arte gráfica”. Ainda no que diz respeito à conversão de música em palavra, descortina-se a perspectiva do estabelecimento de uma “música verbal”, “[...] equivalente literário de partituras existentes ou imaginárias, constituído pela ‘apresentação literária (em prosa ou poesia) de composições musicais, reais ou fictícias’.” (SCHER apud OLIVEIRA, 2003: 25).

Por outro lado, alguns estudiosos, como o crítico Otto Maria Carpeaux (1999: 12), são radicalmente refratários a esta posição, argumentando que “[...] sabe-se muito bem que a palavra não é capaz de traduzir a substância musical; se fosse, não se precisava de música”.

Como se vê, há três possibilidades de perceber a questão: a) É possível traduzir palavra em forma de música; b) É possível traduzir música em forma de palavra; c) A tradução é impossível. Em relação a esta última perspectiva, é razoável afirmar que o argumento do teórico austríaco é bastante frágil, uma vez que não se trata de “precisar” ou não, de música, mas antes de reconhecer as potencialidades de um signo musical.

Mesmo que fosse comprovada a legitimidade da interpretação da música pela palavra, essa primeira arte continuaria a ser indispensável, pois, como ensina Jakobson (1973: 65), a tradução não é um exercício de sobreposições, onde uma mensagem nova anula a anterior. Envolve, antes, “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”. E continua: “A equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Lingüística”. Pensar em tradução nos termos em que a coloca Carpeaux, não é pensar em tradução, mas em “substituição”, o que é um equívoco.

Justifica melhor seus argumentos a filósofa Susanne Langer, citada por Solange Ribeiro de Oliveira (2003: 19), em seu ensaio “Introdução à Melopoética: a música na literatura brasileira”, quando afirma que “a música constitui um sistema de signos *sui generis*, integrados por símbolos não consumados, já que lhes falta o elemento referencial, de alguma forma presente na linguagem verbal”. Observe-se que tanto para Carpeaux, quanto para Langer, o problema se situa na tradução da música para a palavra (problema semelhante ao enfrentado por Carneiro Vilela diante da ópera “Don Giovanni”); pois na medida em que a música não possui o “elemento referencial” ela não pode ser decodificada.

Ora, mas não é justamente esta a função da intersemiose? “Serve para ler o mundo não-verbal, ensina a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico” (OLIVEIRA 1999: 25). O problema consiste em perceber que o não-verbal na música não é icônico (“símbolos não consumados”), levando em conta o conceito de “ícone” estabelecido por C.S. Peirce (apud QUEIROZ 2004: 80-81):

“Um ícone é um signo que se refere ao objeto que ele denota meramente por virtude de seus próprios caracteres, que ele possui, seu objeto realmente existindo ou não. [...] Chamo um signo que está para alguma coisa, meramente porque se assemelha a esta coisa, um ícone. Ícones são tão completamente substituídos por seus objetos que dificilmente podem ser distinguidos deles.”

É certo que uma nota musical, isoladamente, não remete a significado algum. No entanto, quando inseridas na obra musical, como em um contexto, seu tempo, extensão, combinação ensejam interpretações, talvez não tão constatáveis como as traduções classificadas por Jakobson, mas antes, interpretações que se aproximam da “transposição criativa” da poesia. Sobre isto, afirma o autor de “Linguagem e Comunicação”: “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa” (JAKOBSON 1973: 72).

Curiosamente, um dos argumentos utilizados por Jakobson para justificar tal “intraduzibilidade” é justamente a “semelhança fonológica” que, em poesia, “é sentida como um parentesco semântico” (JAKOBSON 1973: 72). Tal afirmação é extremamente contraditória, pois ao mesmo tempo em que aproxima o fonológico do semântico, o que sugere uma certa referência, pleiteia, através deste requisito, sua impossibilidade de tradução. Ou seja, o som possui um “parentesco” com a palavra, mas esta percepção não tem como ser comprovada, uma vez que aquele “sistema de signos” é composto por “símbolos não- consumados” (LANGER apud OLIVEIRA 2003: 19).

Desta forma, e justificando a observação empírica citada anteriormente, a adaptação de um texto para um filme não pode ser comparada com a interpretação de uma música por um texto literário, pois mesmo fazendo parte de “sistemas de signos não-verbais” (cinema e música) constituem sistemas simbólicos diversos. A imagem apresenta referente, enquanto a música aproxima-se mais da poesia do que de qualquer outra forma de arte.

Por isto, de fato, não se pode falar em “tradução” da música para a palavra⁴⁴, mas nada impede que se postule uma “transposição criativa”, que apesar de não ambicionar a fidelidade da “equivalência na diferença”, deve levar em conta as “equações musicais”⁴⁵, como “princípio constitutivo do texto” (JAKOBSON 1973: 72). Ou melhor, através da observação da estrutura de uma obra musical, torna-se possível buscar indícios de interpretação. De acordo com o que foi visto, esta conclusão vem ratificar o conceito de “música verbal” citado no início desta seção, desde que levados em consideração os elementos que servem de alicerce e fundamento à construção musical.

Ora, se na poesia

⁴⁴ É válido ressaltar que as conclusões deste parágrafo dizem respeito a “tradução” da música para a palavra. A sugestão de Jakobson em seu texto “Linguagem e Poética” citada no início desta seção ilustra as possibilidades de tradução da “palavra para música”.

⁴⁵ Paráfrase ao texto de Jakobson (1973: 72), que fala em “equações verbais”.

As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. (JAKOBSON 1973: 72)

então na música, os elementos essenciais equivalentes às categorias acima mencionadas devem ser interpretados à luz dos conceitos previstos pela teoria musical, para que a “transposição criativa” possa ambicionar, assim como o poema, a uma “significação própria”.

Sendo assim, a “transposição criativa” ou a “música verbal” são procedimentos viáveis ou válidos na interpretação da música pela palavra, porém não são procedimentos verificáveis, na medida em que não possuem referentes. Observe-se a explicação fornecida pelo artigo “Música é linguagem?”:

Não vejo maior dificuldade em construir uma Fonologia ou uma Sintaxe para a música - isso, aliás, é o que vemos ser feito na maioria dos trabalhos. Não consigo ver, no entanto, o que poderia constituir um léxico (uma morfologia) na linguagem da música. Parece que falta à música a *dupla articulação* que caracteriza as línguas naturais. (...) Tampouco vejo possibilidades de estabelecer uma semântica minimamente adequada. (BORGES NETO 2005: 4)

Ao explicar a “dupla articulação da linguagem”, Borges Neto esclarece que a música possui a primeira articulação, “o material de construção”, ou seja, os elementos não significativos constituintes da linguagem (na linguagem verbal seria o equivalente aos “sons, sílabas, acentos, ritmo”); ao passo que é destituída da segunda articulação, que são os elementos significativos (“morfemas, palavras, sintagmas, sentenças”). Ou seja, da mesma maneira que Susanne Langer, Borges Neto afirma que o sistema de signos musicais é “não consumado”, pois não possuem “referentes” ou “elementos significativos”.

Observe-se que estes “elementos não significativos” são justamente os elementos citados por Jakobson como constituintes da “significação própria” do poema. É por este motivo, ou seja, por possuir “elementos não significativos” dotados de “significação”, que a poesia não pode ser “traduzida”, mas apenas “transposta criativamente”. Em outras palavras: quando elementos sem referentes ensejam

“tradução”, esta conversão não pode ser verificável ou comprovada, não pode ser classificada como verdadeira ou falsa, são simplesmente “interpretações”.

Diante disto, como medir o que Carneiro Vilela “quis fazer de sua versão do mito”, como orienta Dubezies, se não há referente? Ou melhor: se a metodologia da “literatura comparada” baseia-se, exatamente, na possibilidade de “[...] aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los” (BRUNEL et al. 1990: 140), de acordo com o que foi estabelecido no primeiro capítulo, então, por mais imprescindível que a música seja para uma adequada interpretação de um drama musical, ela não pode ser analisada paralelamente ao “texto literário” para os fins propostos por este trabalho, sob pena de criar-se uma inevitável contradição metodológica entre a “intersemiose” e a “literatura comparada”.

O que se pretende concluir com este raciocínio é que, apesar de estarem ligadas por uma “especularidade complementar”, segundo as palavras de José Miguel Wisnik (1989: 164), a música e o mito impõem instrumentos de análise distintos e que se excluem mutuamente:

[...] a música, por um lado, e a mitologia, por outro, têm origem na linguagem, mas [...] ambas as formas se desenvolveram separadamente e em diferentes direções: a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem, enquanto a mitologia sublima o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem. (STRAUSS apud WISNIK 1989: 164)

Desta forma, apesar da música ser um elemento não apenas relevante, como também fundamental para a compreensão do “mito de Don Juan” na ópera de Mozart, este trabalho deter-se-á, exclusivamente, no libreto escrito por Lorenzo da Ponte, com o objetivo de ser coerente com a metodologia estabelecida.

Capítulo 3 - De Sevilha à Rua Nova: Don Juan x A Emparedada

Para a solução de um problema, o recurso à decomposição das partes que compõem uma estrutura complexa é o caminho mais adequado na busca de um resultado satisfatório. Desta maneira, depois da análise individualizada dos dois elementos principais deste estudo, quais sejam: o mito de Don Juan e o romance *A Emparedada da Rua Nova*, a terceira parte deste trabalho dedicar-se-á ao confronto, à comparação efetiva entre as circunstâncias e personagens que formam as criações acima mencionadas.

Tomando como referência a “estrutura triangular” percebida por Jean Rousset (apud DE GRÈVE 1995 : 66) em relação ao mito de Don Juan, este capítulo dividir-se-á em três partes, que terão como objetos, respectivamente: 1) o grupo de mulheres; 2) o morto (o convidado de pedra) e 3) o herói.

Como já foi sugerido anteriormente, o método utilizado será o adotado pela “literatura comparada”, descrito por Claude de Grève (1995 :54) como um esquema de “análise/síntese/análise”. Sendo assim, a análise do “modelo” (mediato – *El Burlador de Sevilla y El Convidado de Piedra* - e imediato – *Don Giovanni*, de Mozart) será retomada e comparada com a “modulação” do mito (*A Emparedada da Rua Nova*) e a partir desta “síntese”, buscar-se-á uma nova “análise” conclusiva.

3.1) “Em primeiro lugar, as damas...”

De acordo com André Dabezies (2000: 735), a análise dos mitos literários deve funcionar da seguinte forma:

É preciso que se parta de uma espécie de escala dos níveis de interpretação de uma obra: primeiro, o que o autor quis fazer de sua versão do mito, ou seja, em que e por que ele inova; em seguida, o que a época e a mentalidade coletiva expressam através de suas intenções (ou de seu inconsciente); por fim, o que, do esquema permanente do mito, passa através da ‘atualização’ representada pelo novo texto

Uma das noções que chama a atenção na orientação acima fornecida é a referência a “intenção” do autor, ou seja, “o que o autor quis fazer de sua versão do

mito”. Mas, será possível apreender a “vontade” do autor? Ou ainda, qual a relevância de consegui-lo?

Decerto que determinar todas as expectativas e projeções que passam pela mente de um autor durante o processo de escrita de uma obra literária, não é uma ambição pouco arriscada. Sobre isto, é interessante lembrar as palavras da escritora espanhola Rosa Montero: “[...] o que distingue um autor amador de um autor maduro é que o primeiro escreve sobre aquilo que pensa que sabe, enquanto o segundo escreve sobre aquilo que não sabe que sabe”⁴⁶.

Ora, se nem mesmo o autor tem pleno conhecimento de seu “saber”, qual é o impacto de um atestado do leitor sobre esta questão? O fato é que as palavras sobre o papel podem falar mais sobre um ser humano do que este mesmo ser humano poderia falar sobre si próprio. As palavras são reveladoras e surpreendentes, portanto buscar a “intenção” do autor diante de sua criação é um processo de interpretação legítimo, mas não pode ser compreendido como uma verdade absoluta, válida contra todas as outras interpretações que não trilharam os mesmos caminhos, pois trata-se, antes de tudo, de uma “interpretação”.

Parafraseando a expressão extrema de Roland Barthes, poder-se-ia dizer que “o autor não morreu” ou, como afirma Antoine Compagnon (2003: 79): “[...] a intenção é mesmo o único critério concebível de validade da interpretação, mas ela não se identifica com a premeditação ‘clara e lúcida’”.

O autor continua vivo e é o criador de sua obra, portanto é movido por vontades, possui “intenções” que podem ser percebidas através de indícios espalhados ao longo do texto e de seu contexto. Se estes indícios percebidos pelo leitor não foram, inicialmente, previstos pelo autor, é possível que se esteja diante de uma daquelas situações em que o “autor não sabe que sabe”, mas ao colocar as palavras sobre o papel ou ao se “expor cruamente nas livrarias”, como diria o poeta Carlos Drummond de Andrade, o artista assume o risco de ser interpretado e esta é a “intencionalidade” máxima: querer significar.

Ratificando este ponto de vista, Northrop Frye (2000: 16) afirma:

A alegação de que um crítico não deveria procurar num poema mais do que se pode presumir com segurança que o poeta tenha tido a consciência de colocar ali é uma forma comum daquilo

⁴⁶ Entrevista concedida ao Programa Roda Viva, TV Cultura, em 10 de Abril de 2006.

que se pode chamar de falácia de teleologia prematura. Corresponde à alegação de que um fenômeno natural é como é porque a providência, em sua inescrutável sabedoria, o fez assim.

Apesar disto - retomando a orientação dada por Dubezies - ao invés de se destacar a questão: “o que o autor – Carneiro Vilela – quis fazer de sua versão do mito (de Don Juan)?”, faz-se necessário esclarecer a seguinte pergunta: Carneiro Vilela “quis” fazer uma versão do mito de Don Juan? Vários indícios podem ser apontados neste sentido. O primeiro deles é a referência explícita ao personagem de Tirso de Molina.

Da seguinte maneira, Vilela referia-se ao personagem de Leandro Dantas, descrito no segundo capítulo deste trabalho: “[...] Passava por ser um lovelace incorrigível, um *Don Juan* cínico com as mulheres, mas cauteloso com os maridos [...]” (VILELA 2005: 209). E ainda: “Josefina era, pois, um novo astro que surgia para o nosso *Don Juan*, e que talvez estivesse destinado a eclipsar o outro que merecera até então o seu culto e as suas adorações.” (VILELA 2005: 247). Observe-se ainda as palavras utilizadas pelo narrador referindo-se aos pensamentos da jovem Clotilde: “[...] Seria capaz de, por esse amor, cometer desatinos e loucuras [...], ignorava o viver dissoluto e *donjuanesco* de Leandro.” (VILELA 2005: 284). E mais uma vez: “Acabava ele de formular a sua afirmativa, quando soaram na escada as passadas e a voz bem conhecida do nosso *Don Juan*.” (VILELA 2005: 296)

Diante destas primeiras evidências parece claro que Carneiro Vilela tinha conhecimento da existência do personagem criado por Molina. Apesar disto, o “grupo de mulheres” é disposto de maneira diferente da forma proposta em *El Burlador de Sevilla y El Convidado de Piedra*: ao invés de quatro mulheres, como na peça do religioso espanhol, Carneiro Vilela optou por criar um grupo de apenas três mulheres, de maneira semelhante à escolhida por Lorenzo da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart em sua ópera *Don Giovanni*.

Como foi sugerido nos capítulos anteriores, Vilela sofreu uma forte influência do teatro e da ópera durante o tempo em que viveu no Recife e no Rio de Janeiro, por este motivo e pelas evidências que serão expostas a seguir, a ópera “Don Giovanni” foi classificada como “modelo imediato” de *A Emparedada da Rua Nova*, para os fins pretendidos por este estudo.

O “grupo de mulheres” estabelecido por Vilela é formado pelas personagens de Celeste, Josefina e Clotilde que correspondem, respectivamente, a Dona Elvira, Dona Anna e Zerlina, na ópera de Mozart. Mas de onde vem esta correspondência e qual a inovação que Vilela introduz na percepção dos “modelos mediatos e imediatos”?

A primeira comparação a ser feita é a que se processa entre Celeste e Dona Elvira, uma vez que estas duas personagens correspondem, tanto em *A emparedada da Rua Nova*, quanto na ópera *Don Giovanni*, de Mozart, às primeiras conquistas do sedutor, nas respectivas obras⁴⁷.

De acordo com o que foi descrito anteriormente, Celeste fora colega de colégio de Josefina, no entanto suas personalidades eram distantes. Ao contrário da amiga, Celeste sempre expandiu sua natureza extrovertida: “Para namorar, não escolhia pessoas, nem posição. Considerava aquilo uma mera distração... um passatempo inocente, quando era na realidade uma necessidade de sua natureza [...]” (VILELA 2005: 191). Casada, não abdicava dos amantes, que continuavam representando uma “mera distração” até o aparecimento de Leandro Dantas, por quem ela se apaixona verdadeira e intensamente.

Por outro lado, Dona Elvira é a esposa de Don Giovanni. Ao menos é desta maneira que ela se dirige ao sedutor no primeiro encontro proporcionado pela ópera de Mozart:

“[...] Entras em minha casa furtivamente; à força de artimanhas, de juramentos e de lisonjas, consegues seduzir o meu coração: enamoras-me, oh cruel! Declaras-me tua esposa. E depois, faltando da terra e do céu às leis sagradas, com grave delito, afasta-te de Burgos. Abandonas-me, foges de mim e deixas-me presa do remorso e do pranto, como castigo por tanto te ter amado!” (DA PONTE 1985: 57-8)

Esta primeira comparação já traz à discussão uma diferença fundamental entre as personagens: enquanto Celeste é amante de Leandro Dantas, Dona Elvira reclama para si a condição de esposa e esta circunstância traz conseqüências importantes à percepção de “casamento”, como será visto adiante.

⁴⁷ É válido salientar que não há uma correspondência específica da personagem de Dona Elvira na peça idealizada por Tirso de Molina, no entanto é possível fazer uma aproximação com a pescadora Tisbea, através da reivindicação da condição de esposa.

O discurso de Dona Elvira pode ser visto como um discurso exigente, vingativo, mas, na realidade, trata-se de um discurso desesperado, que implora o retorno de seu amado, por este motivo Mezan (1993, 37) classifica este personagem como “[...] o mais trágico desta galeria [grupo de mulheres] porque nela se concentram todas as paixões, do ódio mais atroz ao amor mais sublime [...]”

Note-se o lamento de Dona Elvira na tentativa de reencontrar Don Giovanni:

Ah ! Quem pode me dizer onde anda aquele bárbaro que, para minha vergonha, eu amei e que traiu o meu amor? Ah! Se eu encontro aquele indigno, se ele não voltar para mim, eu vou matá-lo e ainda arrancarei o coração dele. (DA PONTE 1985: 33).

Se Don Giovanni não dedicar seu amor a Dona Elvira não dedica-lo-á a mais ninguém. Seu coração seria arrancado como uma forma de possuir, com exclusividade, aquele sentimento, que lhe servia como um referencial único de bons momentos.

Da mesma maneira que Dona Elvira, Celeste não consegue admitir a possibilidade de ser preterida em função de um eventual novo amor do sedutor e ao sentir-se ameaçada não hesita em transferir esta condição ao objeto de sua paixão:

“[...] mas ai de ti, se minhas suspeitas se realizam! Ai de ti se a tua traição se confirmar! [...] sei amar tanto que não sei hesitar [...] mas por isso mesmo sou exigente... e sei odiar! E fique sabendo de uma vez por todas que eu não sou mulher a quem se abandone assim sem mais nem menos!... Pelo senhor sacrifiquei tudo... tudo nesta vida! Ouviu? Tudo. [...] Não admito que ame a ninguém mais! [...] Não quero que dê seu amor a nenhuma outra!”(VILELA 2005: 245)

É importante destacar que, apesar de ser “amante” de Leandro Dantas, Celeste exige-lhe uma fidelidade sem manchas, sob a pena de odiá-lo da mesma maneira que o amava.

Após a “ária do catálogo”, Dona Elvira já possui a confirmação de ter sido traída e utiliza todos os artifícios para tentar reaver seu amor, advertindo a jovem Zerlina e Dona Anna da falta de caráter de Don Giovanni. Na verdade, sob esta preocupação com as “pobres inocentes”, há uma intenção de afastar Don Giovanni de outras mulheres, tanto é assim que no momento em que se vê diante de uma situação favorável aos seus

sentimentos, indicando o arrependimento de seu amado⁴⁸, não hesita em perdoar e tentar proteger o “bárbaro” e o “traidor”:

Traiu-me essa alma ingrata, oh Deus, torna-me infeliz. Mas traída e abandonada, por ele ainda sinto piedade. Quando sinto o meu tormento, o coração fala-me de vingança, mas, se olho ao perigo que o espreita, o meu coração começa a palpitar. (DA PONTE 1985: 128)

Trata-se daquilo a que Mezan (1993:38) se refere como “contrasto d’affetti”.

Mais uma vez, Celeste acompanha Dona Elvira na polaridade de sentimentos: de acordo com o que foi citado anteriormente, Celeste sabe amar e por isto sabe odiar, ainda que tal ódio seja uma representação intensa do mesmo amor. Elas odeiam por não possuírem, por não conseguirem alcançar.

O “pecado” de Dona Elvira e de Celeste foi o pecado da crença, o pecado da fé: elas acreditaram no sedutor, ou melhor, elas creram naquilo que queriam ver no sedutor. Acreditaram que eram e significavam, de fato, tudo aquilo que ele lhes prometera para alcançar seus objetivos e pensavam não conseguir mais viver sem esta referência para si mesmas (MEZAN 1993:38). Elas olharam-se, profundamente, no “espelho”:

O encanto do espelho não é o fato de nos reconhecermos nele, o que antes é uma coincidência desesperadora, mas o irônico e misterioso traço da duplicação. Ora, a estratégia do sedutor é a mesma do espelho; por isso, no fundo, ele não engana ninguém e tampouco engana a si mesmo, pois o espelho é infalível [...]. (BAUDRILLARD 1991: 117)

Mas o que acontece se o espelho quebrar-se?

Observe-se que é Dona Elvira que precede a entrada da “estátua de pedra” na ceia com Don Giovanni. Ela dirige-se mais uma vez à casa do “sedutor de Sevilha” com o intuito de dissuadi-lo, em uma última tentativa, do estilo de vida que levava: é o anúncio da punição e a derradeira chance do sedutor.

No entanto, como percebe José Saramago (2005: 96), uma das coisas que mais impressiona em Don Giovanni é a sua capacidade de “[...] dizer NÃO quando não só a sua vida, mas também a salvação da sua alma se encontram em perigo”. Don Giovanni é um indivíduo coerente e firme em seus “princípios”, não poderia ver-se “[...] tentado

⁴⁸ Cena da troca de personagens (entre Leporello e Don Giovanni) com o objetivo de conquistar a criada de Dona Elvira.

pela facilidade hipócrita do perdão [...]” (SARAMAGO 2005: 96). Ele ignora os pedidos de Dona Elvira e continua a esperar seu convidado.

Como se sabe, Don Giovanni é punido pela “estátua de pedra”, que o envolve em chamas, vingando todos aqueles que se sentiam ofendidos pelas atitudes do sedutor. Ora, se Dona Elvira odiasse, verdadeiramente, aquele que ela tinha como marido, não sofreria com a sua morte. Ao contrário disto, Dona Elvira recolhe-se a um convento ao perceber que as esperanças de realização de seu amor no plano terreno tinham um desfecho definitivo.

A crença na aparência passa a dar lugar à realidade inevitável e inexorável: a morte. Sobre isto é interessante retomar o conceito de Baudrillard (1991:79): “Seduzir é morrer como realidade e produzir-se como engano”. Não havia mais “sedução”, o “espelho” fora quebrado, no entanto Dona Elvira não consegue mais reconhecer a realidade que ultrapassa a sua história com Don Giovanni. Desta forma, ela não consegue enxergar outra alternativa senão sublimar seu amor, oferecer este amor a Deus, como punição e redenção “por ter amado demais”.

A função reservada a Celeste por Carneiro Vilela, não é uma função tão nobre e redentora como a de Dona Elvira, mas é rica de significados. Apesar de dedicar a Leandro Dantas “[...] um amor veemente e verdadeiro” (VILELA 2005: 237) - ao contrário de suas outras aventuras - Celeste acaba por ser vítima da chantagem de Dona Calu (mãe de Leandro) que lhe exige dinheiro em troca das cartas de amor, que denunciam a sua falta de fidelidade⁴⁹.

Celeste acaba sucumbindo à chantagem, com a intenção de salvar seu casamento, ou seja, ela passa a temer a perda da condição de esposa, da mesma maneira que ocorre com Dona Elvira em relação a Don Giovanni, mas por motivos diferentes: Dona Elvira teme perder a sua condição de esposa por ter sido traída, enquanto Celeste está insegura por ter traído. Diante disto, a amiga de Josefina começa a apresentar alguns sinais de arrependimento:

Sofria muito Celeste. Aquela mulher (Dona Calu), miserável e torpemente especuladora, era inexorável e parecia surgir-lhe em seu caminho como um fantasma destinado ao seu castigo [...]. Acreditou piamente, portanto, que tudo aquilo lhe acontecia

⁴⁹ Fazendo um paralelo entre tais cartas e a idéia do “catálogo” representada na ópera de Mozart, é curioso que estas evidências sejam apresentadas, justamente, a Celeste, pois no libreto de Da Ponte, Dona Elvira é a única mulher do enredo que toma conhecimento do “catálogo” das conquistas do sedutor.

como um castigo do céu, em punição do crime de enganar seu marido. (VILELA 2005: 389)

Apesar de não ter conhecimento da morte do amante, a ausência de Leandro Dantas também quebra o “espelho” no qual Celeste gostava de se refletir. Através da sua compreensão dos fatos, Leandro abandonou-a às consequências daquela estória e, ao travar contato com tais evidências, Celeste tem a oportunidade de refletir-se em um novo “espelho” ou naquilo que restou do “espelho” quebrado: começa a enxergar no marido a sua própria condição. Ela agira da mesma forma que o traidor e ela “sabia odiar” traidores.

Ao acrescentar o personagem de Cavalcanti a sua modulação do “mito de Don Juan”, Carneiro Vilela sugere um desdobramento da personagem de Celeste: concentram-se nela as condições de traída e de traidora. Celeste experimenta a sensação de agir como “Don Juan” e arrepende-se.

A única forma de perdoar-se era conseguir o perdão do marido. Só assim ela conseguiria coerência dentro de seu conceito de “fidelidade”, enquanto isto ela reservava para si o mesmo sentimento que reservaria para o amante que a abandonara: Celeste fica presa nos fragmentos do “espelho”, da mesma maneira que Dona Elvira. A primeira era prisioneira de seu ódio, enquanto Dona Elvira era prisioneira de seu amor, afinal elas sabiam lidar com estes dois extremos.

A segunda personagem a ser analisada, segundo a ordem descrita, é a personagem de Josefina, que será colocada em confronto com Dona Anna, na ópera de Mozart. De acordo com o que foi colocado no capítulo anterior, Josefina era a esposa do comerciante Jaime Favais, mas principalmente Josefina era “a filha do Comendador” ou, como se refere Rousset (apud DE GRÈVE 1995:66), era “a filha do morto”, da mesma maneira que Dona Anna. Esta posição cria para tal personagem um lugar privilegiado, pois é através dela que os personagens masculinos interagem.

Observe-se que é pelo ultraje cometido contra Dona Anna que ocorre o confronto entre o Comendador e Don Juan, assim como é através da traição descoberta de Josefina que o Comendador Antônio Braga é levado à morte e Jaime Favais assassina Leandro Dantas.

O lugar de destaque ainda pode ser observado pela “função de chorar duas mortes: a do pai e a da honra perdida” (CAMPEAS 1992: 14) criando uma atmosfera de espiritualidade em torno do amor expresso pela personagem de Dona Anna. No caso de Josefina, é interessante perceber que apesar de ter traído, por vontade própria, o marido,

tal atitude não esteve livre de resistência e culpa. Note-se o bilhete do personagem Leandro Dantas endereçado à esposa de Jaime Favais:

Sei que me ama, é pois inútil negá-lo e ainda mais inútil resistir. Duas almas que se procuram, acabam sempre por se encontrar. [...] Às onze horas da noite, estarei à sua espera. Se for loucura ir ao meu encontro, maior loucura será não me procurar. O amor contrariado comete às vezes desatinos. Espero-a sem falta. (VILELA 2005: 267)

Leandro não invadiu os aposentos de Josefina, como o fez Don Giovanni com Dona Anna, mas não se invadem apenas ambientes físicos. Não é difícil perceber no bilhete acima citado um tom de ameaça: em primeiro lugar, o remetente dizia-se conhecedor dos sentimentos de Josefina, de uma forma tão convicta que não admitia ser colocado em contradição (esta é uma invasão mais sutil, mas muito mais efetiva do que a idealizada por Da Ponte). Além disto, Leandro procurava deixar Josefina acuada: “[...] é inútil resistir”; “será loucura não me procurar”; “o amor contrariado comete desatinos”; “espero-a sem falta”.

Diante dessas sentenças não é estranha ou inadequada a maneira que Josefina reage àquela primeira revelação de sentimentos. É da seguinte forma que o narrador descreve o estado da personagem ao receber a correspondência:

O que acabava de ler não era só uma súplica, era também uma ordem; não era só um rasgo de audácia, era também uma **ameaça** formal. Avaliava por isso mesmo a desordem de espírito do mancebo e por conseguinte a violência do seu amor [...] era também o cúmulo do amor, do extravasamento do desejo e do delírio! Entrar no quintal da sua própria casa com o risco iminente de ser visto e reconhecido pelas escravas, por sua filha, por seu marido talvez. (VILELA 2005: 267) (Grifo meu)

Josefina sente-se ameaçada, mas ao contrário de Dona Anna, não pode pedir socorro ao seu pai ou ao seu marido, pois a pessoa que tenta inibi-la é conhecedora de seu segredo, de seus sentimentos e ela teme um escândalo que poderia expor toda a sua família. Teria Vilela ido além da percepção de Molina e de Da Ponte ao retratar assim os conflitos da sua “Dona Anna”? Pois para evitar o “escândalo” Josefina acaba por sucumbir aos encantos de seu sedutor, ao passo que a Dona Anna, de Mozart e Da Ponte

(ou a Dona Ana, de Molina), preferiu pedir socorro para livrar-se de seus próprios desejos e do risco de trair seu noivo com o futuro assassino de seu pai.

Renato Mezan (2003: 79), ratificando a perspectiva do conto “Don Juan e o devaneio de um viajante entusiasta”, afirma:

Eu subscreveria a hipótese de E.T.A. Hoffmann, segundo a qual, ‘quando Don Juan a abandonara (Dona Anna), tudo já estava feito, o fogo do desejo sobre-humano, o ardor saído do inferno havia invadido a jovem, tornando impossível qualquer resistência’. O que, penso, Dona Anna descobre na voz de Don Juan é algo que a aterroriza, porque se choca com seu senso moral e com o dever de vingar o pai morto: ela descobre que o deseja.

A cena a que Mezan faz referência é a cena do reconhecimento da voz de Don Juan por Dona Anna, na ópera de Mozart. Esta situação é particularmente interessante, pois a personagem feminina afirma reconhecer Don Juan pelas “últimas palavras que o ímpio proferiu”, ou seja, pelas palavras que Don Juan utilizou ao se despedir em um encontro casual. Ocorre que estas palavras foram: “Perdoai, belíssima Dona Anna. Se vos posso servir, em minha casa vos aguardo. Amigos, adeus!” (DA PONTE 1985: 77)

Ora, estas não parecem ser palavras que recordem ameaças ou invasões. Teria Don Juan tentado seduzir Dona Anna, sem violência física? A sequência de acontecimentos justifica uma possível camuflagem da verdade, pois Dona Anna acaba pedindo socorro (por temer suas próprias atitudes?) e neste pedido de socorro, seu pai – o Comendador – é assassinado. Como poderia Dona Anna revelar ao seu noivo – Don Otavio – que recorreu ao pai, pois temia se deixar seduzir por um estranho que invadiu seu quarto à noite e acabou por matar seu protetor? Se ela pudesse prever esta ordem de situações talvez tivesse preferido agir como a personagem Josefina, de Carneiro Vilela, assumindo seus sentimentos, e evitando, ao menos momentaneamente, a morte de seu ente querido.

Um outro indício que deve ser destacado é o fato de Dona Anna confundir Don Giovanni com seu noivo, Don Otavio, em duas ocasiões: na “invasão” de seus aposentos (“[...] vi entrar envolto em uma capa um homem a quem, no primeiro instante, tomei por vós, [...]” (DA PONTE 1985: 78)) e no momento em que recobra os sentidos, após a morte do Comendador (“Afasta-te cruel, afasta-te! Deixa que morra eu também, já que morreu, oh Deus, quem a vida me deu! (DA PONTE 1985: 52)).

Não parece razoável pensar que um noivo, aprovado pela família de sua escolhida, pudesse ser confundido com alguém que “invade” o quarto de tal mulher, sorrateiramente, protegido por uma capa. Dona Anna parecia desejar aquele encontro e após a morte do pai sentiu-se consumida pela culpa, tanto é que implora – confundindo o noivo com Don Juan - para que o sedutor se “afaste” e que a “deixe morrer”. Ela não pede que ele a “mate”, como fez com seu pai, mas que a “deixe”, ou seja, que a abandone.

Além disso, Dona Anna tenta desvencilhar-se, por duas vezes, do assunto “casamento” com Don Otavio: na primeira ocasião, a noiva sente-se ultrajada diante do pedido de casamento que sucede a morte de seu pai (“Oh, Deus! Que dizeis? Em tão tristes momentos...[...] Demasiado me dói ter de postergar um bem que desde longa data desejam nossas almas! Mas o mundo, oh, Deus!... Não seduzas a constância do meu sensível coração.” (DA PONTE 1985: 138)). Dona Anna pede que Don Otavio ou o “mundo” não seduza seu coração? De acordo com Jean Baudrillard (2004, 5), “a sedução é sempre a do mal. Ou a do mundo. É o artifício do mundo”. Na realidade, ao pedir a Don Octavio que esperasse algum tempo até a consumação do casamento, o que Dona Anna pede é uma oportunidade para livrar-se do “mundo”, da “sedução” e retomar os caminhos “constantes de seu coração”.

Na segunda ocasião, ensejada pela morte de Don Giovanni, Dona Anna pede a Don Otavio que espere mais um ano para que seja realizado o casamento: “Deixa passar, oh querido, mais um ano, para desafogo do meu coração” (DA PONTE 1985: 154). É sugestivo que a palavra escolhida para justificar a espera seja, exatamente, “desafogo”, pois Don Giovanni foi consumido pelo “fogo” do inferno. Estaria Dona Anna sentindo-se também vítima destas chamas, como percebia E.T.A. Hoffmann (apud MEZAN 1993: 37) ? “[...] quando Don Juan a abandonara, tudo já estava feito, o fogo do desejo sobre-humano, o ardor saído do inferno havia invadido a jovem, tornando impossível qualquer resistência”

Ratificando a opinião de Renato Mezan, parece claro que Dona Anna desejava Don Giovanni, mas não podia admitir isto para si mesma, como noiva de um cavalheiro digno e como “filha do morto”. Carneiro Vilela traz esta perspectiva para a composição da sua “Dona Anna”, a sua Josefina. No entanto, as relações dos personagens masculinos, suscitadas pela traição desta última personagem, são dispostas de maneira diferente das relações expostas pela ópera de Mozart, assim como pela peça de Molina: Leandro Dantas (o Don Juan, de Vilela) não mata o Comendador Antônio Braga – o pai

de Josefina (ao menos não o faz de armas em punho) – mas antes, é assassinado pelo marido desta personagem.

Como foi visto anteriormente, Pierre Brunel (2000: 258) caracteriza o “período clássico” do mito de Don Juan, como “um exemplo vivo da lei de Talião” (“olho por olho, dente por dente”): Don Giovanni matou o Comendador e foi assassinado pela “estátua de pedra”. Em *A Emparedada da Rua Nova*, Leandro Dantas não mata ninguém e ao final é assassinado. Esta modulação do personagem aproxima-se do Don Juan do *Diário de um sedutor*, de Sören Kierkegaard. É certo que Leandro Dantas não tinha em mente um objetivo tão sofisticado quanto a “dimensão estética da sedução”, como o fazia o Johannes idealizado pelo filósofo acima mencionado, mas ele era, sem dúvidas, um indivíduo encantado pela “paixão”.

No espaço reservado para esta finalidade as idéias acima mencionadas serão devidamente desenvolvidas, por hora, esta referência ao “Don Juan da Rua Nova” possui apenas a intenção de demonstrar que Josefina (a representante de Dona Anna, na obra de Carneiro Vilela) assumiu seus próprios sentimentos e por isto foi punida, perdendo o objeto de seu desejo (Leandro Dantas), tornando-se a “filha do morto” e a mãe da “emparedada”.

Ao descobrir que a filha também se apaixonara por Leandro e que o marido – o comerciante Jaime Favais – assassinara aquele amante em comum, Josefina termina por enlouquecer. É interessante, no entanto, destacar as circunstâncias que envolvem esta última cena. Recobrando a consciência depois de um desmaio, Josefina procede da seguinte maneira:

Depois, afastando-se bruscamente, como se houvesse reconhecido e o quisesse repelir, deu uma gargalhada estridente, porém enrouquecida e, voltando-se para os espectadores dessa cena estranha e ao mesmo tempo dolorosa, murmurou com voz sibilante: - É o assassino!...E afastou-se, repetindo monotonamente, como se reproduzisse o estribilho de alguma canção favorita: - É o assassino!...É o assassino!...É o assassino!... (VILELA 2005: 448)

A lembrança da cena ocorrida entre Dona Anna e Don Otavio, após a morte do Comendador é inevitável. Ocorre que na ópera de Mozart, Dona Anna “confunde” seu noivo com o assassino, enquanto na obra de Carneiro Vilela, Josefina *reconhece* que seu marido é o verdadeiro assassino de seu desejo. Estaria Vilela sugerindo uma nova interpretação à cena da ópera de Mozart? Ou seja, estaria Vilela sugerindo que Dona

Anna não “confundiu” seu noivo com o assassino, mas antes o “reconheceu” por alguns breves instantes? Afinal, se não houvesse a perspectiva do compromisso do noivado, talvez Dona Anna pudesse vivenciar a paixão por Don Giovanni e evitar o pedido de socorro que causou a morte de seu pai.

Observe-se que para agir da maneira acima sugerida, Dona Anna, assim como Josefina teriam (ou tiveram) que quebrar rígidos códigos de moral estabelecidos pela sociedade e, principalmente pela Igreja. Neste sentido, é interessante a observação de Pierre Brunel (2000: 257) a respeito da “missão” de Don Juan:

O pecado de Don Juan, para Tirso (de Molina) é o excesso de fé [...] Don Juan acreditou ser o flagelo de Deus. Imaginou-se encarregado de uma missão de vingança, a de punir as mulheres pela facilidade com que entregam seu corpo [...]: cedem sem vacilações, a quem as seduziu. O grito de Don Juan não é o grito de um amante do prazer ao sentir-se saciado, mas o grito de triunfo daquele que pode acrescentar à sua lista mais uma prova da leviandade das mulheres

Certamente, Leandro Dantas não possuía a intenção de comprovar a “leviandade das mulheres”, mas ele acabava por deixá-las expostas à punição de uma sociedade pautada pelos valores pouco flexíveis da Igreja. Pessoalmente, Carneiro Vilela era um crítico destes valores, como foi visto anteriormente. Desta maneira, é coerente que ele exponha suas personagens femininas ao rigor da loucura e da morte quando desafiadas pela própria liberdade. É uma forma de alertar até que ponto podem chegar os julgamentos e as restrições impostas pelo social.

Finalmente, a terceira personagem a ser analisada no “grupo de mulheres” que compõe o “mito de Don Juan” é a “jovem Zerlina” (ou “a jovem Aminta”, da peça de Tirso de Molina), colocada em contraposição com a personagem Clotilde, a filha de Josefina, “a emparedada” idealizada por Carneiro Vilela.

Inicialmente, o que caracteriza tais personagens é a sua inexperiência, a sua ingenuidade, a sua insegurança diante da necessidade de interpretação dos próprios sentimentos. Na ópera de Mozart, Zerlina é a “giovin principiante”: a paixão predominante do “sedutor de Sevilha”, de acordo com a “ária do catálogo” (DA PONTE 1985: 61)

De acordo com Kierkegaard (2006: 34), esta preferência pelas “jovens principiantes” é a ambição de um “projeto estético”. O Johannes de *Diário de um sedutor* explica seu interesse pela jovem Cordélia da seguinte maneira: “[...] é sempre

entre as donzelas que procuro a minha presa, e não entre as mulheres jovens. Uma mulher menos natural, mais *coquetterie*, com ela as relações não são belas, nem interessantes, mas sim picantes; [...]”.

O importante para o Johannes, de Kierkegaard não eram as “relações picantes”, mas antes as “relações belas”. Mas em que consistiria esta beleza? Seduzir, para tal personagem, era utilizar exatamente a estratégia do “espelho”, no entanto tal “espelho” não seria um objeto estático, sem vida, mas antes um instrumento que, de maneira calculada, possuiria o poder de resgatar todo o potencial do feminino. O “espelho” de Johannes manipularia a visão daquela que se colocasse a sua frente, destacando sua beleza, fazendo com que a mulher quisesse seduzir a própria imagem e a partir disto fosse obrigada a descobrir artifícios ocultos em si mesma, superando seus limites.

Observe-se a pretensão do sedutor idealizado pelo filósofo dinamarquês: “[...] o que importa principalmente é que sua feminilidade (de Cordélia) possa vir a erguer-se em toda sua pureza e encanto” (KIERKEGAARD 2006: 62). E ainda:

É necessário primeiro que, em si própria, ela adquira mais força, antes que eu lhe permita apoiar-se em mim. [...]. A sua evolução se deve processar nela própria; ela deve dar-se conta da energia da sua alma, deve tomar sozinha o peso do mundo. [...]. É necessário que ela não me seja devedora de nada; pois ela se deve sentir livre, o amor apenas se encontra na liberdade, apenas nela pode existir o entretenimento e o divertimento eternos. (KIERKEGAARD 2006: 69)

Como se vê, este é um projeto orientado para uma “jovem principiante”, pois somente alguém que se olha pela primeira vez no espelho é capaz do assombro genuíno, do deslumbramento que pode absorver para sempre aquele olhar original. As outras relações podem ser classificadas como “picantes”, mas não como “belas”, pois estão maculadas por outras referências relacionadas à própria mulher.

O recurso ao personagem de Kierkegaard é importante na medida em que demonstra o valor das jovens “Zerlina”, “Aminta”, “Cordélia” ou “Clotilde” para o “mito de Don Juan”: estas “senhoritas” são as alunas ideais do sedutor (não seria coerente pensar que Don Juan compartilharia seus segredos de sedução com outros homens).

Através deste primeiro contato revelador e provocativo, Don Juan poderia criar novas sedutoras, mulheres que descobririam em si o potencial da sedução. Isto seria assustador, tanto para as “jovens principiantes”, quanto para o próprio “sedutor de

Sevilha”: as primeiras estariam expondo-se ao julgamento do mundo, enquanto o segundo, seria forçado a ver-se frente a frente com sua substituição e seu fim, com a perspectiva da morte.

Diante disto, não parece estranho que Zerlina – jovem idealizada por Mozart e Da Ponte – tenha hesitado entre aproximar-se do sedutor e a estabilidade do relacionamento com o noivo, Masetto: “Queria e não queria; treme-me um pouco o coração. Feliz, é verdade, seria, mas pode enganar-me ainda.” (DA PONTE 1985: 69). Ela percebe as armadilhas que se formam a sua volta, teme ser enganada (Don Giovanni promete casar-se com ela, da mesma forma que procede com “Aminta” e “Cordélia”), mas mesmo assim Zerlina acabaria cedendo aos apelos do sedutor, não fosse a interrupção de Dona Elvira.

Mas, de que maneira age o “Don Juan”, de Carneiro Vilela? Ou melhor, quais as reações causadas por Leandro Dantas na mais jovem personagem da trama de *A Emparedada da Rua Nova*: Clotilde Favais?

A primeira coisa que chama a atenção na modulação imaginada por Vilela é que não é Leandro Dantas quem se apaixona por Clotilde, mas antes acontece, exatamente, o oposto, uma vez que Leandro “[...] receava excessivamente o amor das donzelas. Costumava dizer que ‘não era essa a sua especialidade’. Com efeito, a sua índole libidinosa não o levava para aí; [...]” (VILELA 2005: 262).

De fato, não era apenas uma “índole libidinosa” que atraía Don Juan para as “jovens principiantes”. Como observa Kierkegaard (2006: 76), no que se refere às donzelas, Don Juan não é apenas um “sedutor”, ele é um “esteta”, alguém que constrói a beleza. Ora, já foi sugerido anteriormente que Leandro Dantas não tinha em mente “a dimensão estética da sedução”, mas é possível que o receio das “senhoritas” se originasse no temor de perder-se na própria imagem tão nitidamente projetada naquela superfície pura e intocada. Teria Leandro Dantas medo de se deixar seduzir, comprometendo sua própria imagem de sedutor? Ou ainda, teria Leandro Dantas medo da paternidade (afinal as mulheres casadas ofereciam menos perigo neste sentido do que as donzelas)?

Como se sabe, Clotilde Favais assume o lugar da mãe (Josefina) no primeiro encontro com Leandro. Ora, não há nesta situação uma estranha coincidência? Quem possuía o costume de ocupar o lugar de outros nos encontros, senão o próprio “Don Juan”? Foi assim que procedeu o “burlador de Sevilla” com o Marquês de la Mota, na substituição que visava a conquista de Dona Ana (MOLINA 2006: 36), assim como foi

desta maneira que agiu o “Don Giovanni”, de Mozart e Da Ponte ao tentar se passar por Don Octavio (DA PONTE 1985: 48). Mesmo sem saber que adotava esta postura, Clotilde utiliza-se dos artifícios escolhidos por Don Juan; mesmo sem saber, Clotilde já age como uma verdadeira aluna do “sedutor de Sevilha”.

Os sentimentos de insegurança e hesitação da jovem Clotilde diante do encontro com Leandro são semelhantes aos experimentados por Zerlina:

[...], ora se recostava em uma cadeira de balanço, sem pronunciar uma palavra, com os braços cruzados por detrás da cabeça, à guisa de travesseiro e com os olhos fitos no teto, como a seguir o vôo de alguns anjinhos só visíveis para ela ou a idear quimeras e castelos. Soltava de vez em quando grandes suspiros, trêmulos e sentidos, que eram como que pontos finais em pensamentos dolorosos [...]. (VILELA 2005: 306)

Da mesma forma que a jovem imaginada por Da Ponte e Mozart, Clotilde “queria e não queria” ter cedido aos apelos de Leandro Favais. Decerto que estava feliz, pois pensava que seu amor era correspondido, mas receava as conseqüências daquele encontro: o fato é que Clotilde esperava um filho do sedutor da Rua Nova e esta é mais uma inovação trazida pela modulação de Vilela.

O que significava para Leandro aquele encontro com Clotilde e a perspectiva daquele filho? Apesar de “recrear as donzelas” e de parecer convicto nas suas escolhas, Leandro não sabia como lidar com aquela situação. De fato, conciliar um relacionamento com uma mãe (Josefina) e uma filha (Clotilde) não parecia ser tarefa das mais simples. Porém, ao contrário do que se poderia esperar, Leandro sente-se provocado por aquelas novas circunstâncias, como demonstram as reações do primeiro encontro público que sucede a conquista de Clotilde:

Leandro indo cumprimentá-la (Clotilde), fitou-a com insistência significativa e curiosa, mas Clotilde, ora pálida, ora rubra, nem sequer ergueu os olhos para ele. Parecia vítima de um acanhamento invencível e conhecia-se que uma comoção extraordinária a fazia estremecer e que seu amor era cada vez mais violento e mais sincero. (VILELA 2005: 308)

Tão “violento” e “sincero” era este amor que, ao saber das outras conquistas de Leandro (que incluíam a sua mãe), Clotilde não hesita em espalhar seu ódio, colocando Cavalcanti contra a própria mulher (Celeste), acusando seu pai de assassinato perante seu avô (comendador Antônio Braga) e recusando, sarcasticamente, as propostas de

casamento do primo João Paulo Favais. Sem dúvida, mesmo distante, o amor por Leandro fortalecera Clotilde. Aqueles breves encontros foram suficientes para que a filha de Josefina tivesse a coragem de esconder-se com Leandro “no fundo da solidão”.

É interessante observar que Vilela cria uma situação onde três gerações são influenciadas pelo “mito de Don Juan”: Josefina é mãe de Clotilde, que, por sua vez, é mãe do filho ou filha do sedutor. Esta circunstância cria um jogo de espelhos sugestivo, pois Josefina reflete sua imagem na imagem da filha e vice-versa, enquanto Clotilde atrai para si a imagem de Leandro através da gravidez. Note-se que as três gerações são destruídas por Jaime Favais: Josefina enlouquece e Clotilde é emparedada com seu filho.

De acordo com a observação de Ian Watt (1997: 131), “pode-se notar, ainda, que ao contrário de outros sedutores bem-sucedidos, ele (Don Juan) não parece ter engravidado nenhuma das mulheres com quem fez sexo, e por isso não deixou descendência”. De fato, a gravidez é algo extremamente distante da “sedução”, pois esta última aproxima-se da fugacidade do instante, enquanto a gestação é o significado máximo da perpetuação do momento.

Diante disto, não é estranho perceber a expectativa que o Johannes, de Kierkegaard (2006: 138), coloca diante da imagem de uma mulher com um filho nos braços: “Como visão imaginária, nada há de mais encantador. Não me faltam a coragem, nem a ousadia, nem a temeridade para me atrever a um ataque – mas, se na realidade, tal visão aparecesse diante dos meus olhos, eu ficaria desarmado”.

Ao imaginar um filho para o “Don Juan” da Rua Nova, Vilela projeta-lhe uma perspectiva de redenção, uma oportunidade de despertar para uma outra dimensão da “vida” e para o avesso da solidão. No entanto esta oportunidade foi negada pelo emparedamento de Clotilde. Emparedamento este que é extremamente rico de significados⁵⁰.

Através de uma imagem que remete ao mito de Píramo e Tisbe (o casal de apaixonados que se comunicava através das paredes vizinhas de suas casas), o

⁵⁰ Tal artifício foi uma técnica de tortura largamente empregada pelos romanos e germânicos: “Os romanos encerravam numa galeria subterrânea as vestais que violassem o juramento de castidade; os germânicos primitivos enterravam vivos os invertidos sexuais e os condenados de baixa condição social. A prática, com fins propiciatórios se estenderia à Idade Média: ao construir um castelo, ordenava o senhor feudal o emparedamento de criança com vida para que os muros se tornassem bastante sólidos” (ANTUNES 1958). Ou seja, seguindo a perspectiva dos romanos, Carneiro Vilela não aplicou à sua personagem uma penalidade qualquer, mas uma penalidade adequada ao “desvio de conduta” que havia cometido.

comerciante Jaime Favais condena sua filha a morte, escondida pela parede por ele levantada. De acordo com Chevalier (2005: 626), a imagem do muro, semelhante a da parede, indica “[...] a comunicação cortada, com a sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocação; defesa, mas prisão.”

Jaime Favais poderia ter matado a filha por outros meios (ele possuía comparsas que sujavam as mãos em seu lugar), mas ele prefere excluir Clotilde de seu convívio, colocá-la, para sempre, atrás da parede, sufocando-a e protegendo-a do mundo, livrando-a da “sedução”, uma vez que ao contrário de Zerlina, Clotilde não aceitava a segurança do casamento.

O comerciante Favais oferece a parede ao invés do “espelho”, oferece um útero seguro⁵¹ –o túmulo - diferente do de Josefina – a mulher traidora, o mau exemplo – para que Clotilde pudesse ser novamente e eternamente gerada para a morte.

3.2) A Comenda de pedra: o peso da honra.

Como se não bastasse o jogo entre a mãe e a filha no “grupo de mulheres” seduzidas por Leandro Dantas, Carneiro Vilela apropria-se, mais uma vez, desta brincadeira de “sala de espelhos” e traz para o texto de *A Emparedada da Rua Nova* não apenas um (como ocorre no texto original de Tirso de Molina e na modulação de Mozart e Da Ponte), mas *dois* comendadores: o comendador Antônio Braga - pai de Josefina – e o comendador Jaime Favais, marido de Josefina e pai de Clotilde.

A origem da insígnia no romance de Vilela (ao menos a Comenda de Jaime) estava ligada ao recebimento de uma “Comenda da Conceição”: “[...] presente com que o regalava sua Majestade Fidelíssima em atenção e remuneração dos valiosos serviços humanitários prestados ao Hospital Português” (VILELA 2005: 36).

Por outro lado, o comendador Dom Gonzalo de Ulloa é o pai assassinado de Dona Ana, tanto na narrativa original de Molina, quanto na criação de Mozart e Da Ponte. É ele quem se reveste da função de intermediário da justiça divina, metamorfoseando-se em “estátua de pedra”, em atenção à honra de sua filha e exigindo uma reparação pelo ultraje de que ela fora vítima. Don Juan deveria ser castigado e se

⁵¹ De acordo com Chevalier (2005:626), “o muro se aproxima aqui do simbolismo do elemento feminino e passivo da matriz”. Por sua vez, a “matriz” ou “útero” “[...] está universalmente ligado à manifestação, a fecundidade da natureza e à regeneração espiritual” (CHEVALIER 2005: 599)

os seres humanos, simples mortais, não conseguiam tornar real este objetivo, o “céu” mandaria seu procurador.

Segundo Ian Watt (1997: 118), “o comendador é assassinado no momento em que desempenha a tarefa primordial dos pais nas peças do teatro espanhol: defender a honra de suas filhas”. Esta é justamente a primeira diferença que aparece entre a versão original e a de Mozart em relação à modulação do “mito de Don Juan” imaginada por Carneiro Vilela: nenhum dos dois Comendadores é assassinado em *A Emparedada da Rua Nova*.

O comendador Antônio Braga morre dias depois de ter testemunhado a crise nervosa da filha Josefina, além das acusações trocadas entre Jaime e Clotilde. O digno senhor não resiste a tantos desgostos e “[...] é acometido de uma congestão cerebral violentíssima” (VILELA 2005: 450). É interessante observar que o pai de Josefina tinha conhecimento do assassinato de Leandro Dantas e este fato atingiu profundamente sua natureza pacífica e justa. Tanto quanto a traição da filha, Antônio Braga indignava-se com a atitude do genro: “Nunca passara por uma vergonha igual e parecia-lhe que era sobre sua própria honradez que vinham refletir-se a infâmia da filha e o crime do genro” (VILELA 2005: 404)

É certo que tanto a postura da filha, quanto a do genro estavam ligadas com a existência de Leandro Dantas (não fosse por ele, talvez Josefina não tivesse traído o marido e a vingança passasse a ser desnecessária). No entanto, o que é ressaltado por Vilela são os impactos das ações imediatas: é a própria família do comendador Antônio Braga que o faz sofrer e não, a atitude sedutora de Leandro Dantas, portanto não é possível creditar a este último a causa remota da morte do velho comendador e, por conseguinte, não haveria motivos diretos para que tal comendador perseguisse o sedutor.

Em relação ao comendador Jaime Favais, ocorre exatamente o oposto das ações atribuídas a Dom Gonzalo de Ulloa, pois ao invés de ser assassinado pelo sedutor, Jaime se adianta e mata seu rival. Nesta inversão, Vilela reserva para Jaime a culpa da morte, enquanto isola Leandro como um sedutor. Esta separação é fundamental, pois no texto de Molina e na modulação de Mozart e Da Ponte, o sedutor é confundido com um assassino, sobrecarregando as conseqüências da sedução. Deixando para Leandro uma função exclusiva de “sedutor”, os valores relacionados ao assassinato e à sedução podem ser comparados de forma mais adequada.

O marido de Josefina age como um verdadeiro “embusteiro” (ou “burlador”) do sedutor e do leitor: mais uma vez, um personagem de Vilela se vale de um artifício de Don Juan para conseguir atingir seus objetivos. Utilizando-se da adulteração de uma carta de Josefina, Jaime marca com Leandro um encontro definitivo: o “sedutor da Rua Nova” encaminhava-se para a morte, imaginando atender ao chamado de sua amante. De acordo com Watt (1997: 113), “[...] o enganador é enganado pela vontade do céu (no caso da vingança da “estátua de pedra”), e enganado para sempre”.

O que pretendeu Carneiro Vilela com este desdobramento do personagem do comendador? Ora, não é possível deixar de perceber que o Comendador Antônio Braga é retratado de forma positiva, como uma criatura íntegra e justa, enquanto o comendador Jaime Favais é visto sob uma ótica de egoísmo e vingança. Estariam estas duas perspectivas presentes na imagem única do comendador imaginado por Molina e Mozart e Da Ponte?

De fato, há um aspecto no personagem deste último Comendador que é indubitavelmente positivo: trata-se do amor incondicional pela filha, Dona Ana. Dom Gonzalo de Ulloa não colocou em questão a honestidade de Dona Ana, não lhe perguntou sobre as circunstâncias que deram ocasião à invasão promovida por Don Juan, pois ele confiava no caráter da filha.

Em consequência da postura acima mencionada, ele parte para o confronto, de forma convicta, sem medir os riscos que corria ao enfrentar um adversário mais jovem (note-se que o *Don Giovanni*, de Mozart e Da Ponte, esforça-se por fazer com que o comendador desista da luta, pois a situação não lhe era favorável): mais do que matar, naquela ocasião específica, o comendador não teme morrer em nome do amor e da honra de Dona Ana. Tais atitudes revelam princípios morais sólidos que ressaltam uma auto-imagem heróica e capaz de sacrifícios.

Mas o que aconteceria caso Dom Gonzalo de Ulloa se olhasse no espelho e se deparasse com uma imagem deformada? Qual seria a reação deste homem se verificasse um equívoco em relação ao que pensava de si? Ou seja, qual seria o efeito da decepção ao descobrir que a atitude da filha não fora tão correta quanto imaginava e que mais do que “morrer em nome da honra”, o homem é também capaz de matar?

Através do artifício do desdobramento de personagens, Vilela tornou possível esta visão do personagem por ele mesmo (o comendador refletia o comendador). Se Dom Gonzalo não tinha acesso a uma outra perspectiva de si mesmo (a não ser através da dimensão da “morte”), o comendador Antônio Braga podia se ver através do

Comendador Jaime Favais, pois o velho comendador sentia “[...] que era sobre sua própria honradez que vinham refletir-se a infâmia da filha e o crime do genro” (VILELA 2005: 404)

Trazendo para a discussão, mais uma vez, a idéia do “espelho”, Vilela fornece ao Comendador Antônio Braga a prerrogativa de olhar para o exterior e enxergar o interior. A imagem refletida no vidro trazia-lhe novas evidências a respeito de si e de sua família. Evidências assustadoras e monstruosas como a “cabeça da Medusa”.

Segundo Chevalier (2005: 476), “[...] (a) Medusa simbolizaria o princípio desses impulsos [sexualidade e sociabilidade]: o espiritual e evolutivo, mas pervertido em estagnação vaidosa”. Como se sabe, ao se deparar com a Medusa, o indivíduo tornava-se, imediatamente, pedra. Olhar para o monstro paralisava a visão, deixando como única alternativa a reflexão. No entanto, observe-se que esta reflexão ficava perdida em si mesma, “estagnada”, petrificada, sem possibilidade de evolução, sem saída, como uma “estátua de pedra”.

É interessante destacar o comentário de Paul Diel (apud CHEVALIER 2005: 476), ao relacionar a “culpa” e o efeito paralisante da cabeça de Medusa:

O exagero da culpa inibe o esforço reparador. [...]. Não basta descobrir a culpa. É preciso suportar a visão dela de maneira objetiva, nem exaltada, nem inibida (sem exagerá-la ou minimizá-la). [...]. A Medusa simboliza a imagem deformada do eu... que petrifica de horror ao invés de esclarecer na medida justa.

O comendador Antônio Braga percebeu as atitudes do genro e da filha como partes deformadas de sua própria honra e foi consumido pela culpa. Seus olhos ficaram presos naquela situação, sem possibilidade de enxergar outra alternativa para redimir sua família. É oportuno destacar a maneira pela qual o velho comendador é descrito ao tentar defender a filha e a neta dos impulsos violentos do genro (genro que também era seu sobrinho):

Todas essas mudanças da sua vida moral tinham vindo refletir-se, como em um espelho, na sua fisionomia, e o Comendador apresentava um aspecto bem diferente do que sempre tivera. Emagrecera bastante e com isto parecia que havia crescido. As faces tinha [sic] adquirido uma lividez cadavérica. Cavaram-se-lhe as órbitas e os olhos amortecidos, que lá no fundo se revolviam, pareciam despedir centelhas fugazes e cheias de um

desespero aterrador. Às vezes adquiriam uma fixidez tão abstrata, que se tornavam incômodos e ninguém os podia suportar. [...] A sua aparição, quase fantástica, completamente imprevista e inesperada na sala de Jaime Favais, produziu um efeito culminante. Apenas assomou à porta a figura esquelética e cadavérica do Comendador, Jaime sentiu empalidecer subitamente e recuou como se vira surgir diante de si um juiz severo e rigoroso. O aspecto de seu tio revestia tanta majestade, o seu gesto era tão nobre e o cenho contraído apresentava tamanha austeridade, que o negociante se sentiu dominado pelo respeito e ficou como que petrificado pelo terror e pela surpresa. (VILELA 2005: 439-40)

A referência ao “espelho” reforça o raciocínio acima desenvolvido, assim como as novas características físicas que são atribuídas ao comendador Antônio Braga: “Emagrecera bastante”; “parecia que havia crescido”; “lividez cadavérica”; “olhos amortecidos” de “fixidez abstrata”, “incômodos”, como os olhos de uma “estátua”? Sem dúvida, Vilela trouxe para “*A Emparedada da Rua Nova*”, o personagem da “estátua de pedra” através do velho comendador.

No entanto, como já foi sinalizado, é interessante perceber que a “estátua” idealizada por Vilela reserva sua “aparição fantástica” ao comendador Jaime Favais, ao invés de recorrer a acusação do sedutor, como ocorre nos textos de Molina e de Mozart e Da Ponte. Observe-se que ao ficar frente a frente com o tio, o negociante “[...] ficou como que petrificado pelo terror e pela surpresa” (VILELA 2005: 440). Por que o comendador Antônio Braga oferece uma atitude mais condescendente em relação a Leandro Dantas do que ao comendador Jaime Favais?

Ora, como foi visto anteriormente, a Medusa produz o efeito de paralisar o indivíduo diante de si mesmo e para o comendador Antônio Braga, sua imagem não estava refletida em Leandro Dantas – o sedutor da Rua Nova – mas antes em Josefina e em Jaime Favais. Era a “culpa” deles que o velho comendador enxergava, não apenas por fazerem parte de sua família, mas porque o amor paternal da “estátua” de Vilela conseguiu ir além da “estátua de pedra” de Molina e de Mozart e Da Ponte, pois o comendador Antônio Braga reconhecia e respeitava Josefina não apenas como “filha”, mas como “mulher”.

De acordo com Renato Mezan (1993: 20-1), a sedução que classifica o sedutor como alguém ardiloso, frio e calculista, é a sedução que pressupõe uma certa ingenuidade da vítima, uma incapacidade de resistência, de ponderação, de medir

consequências. Neste sentido, o sedutor é um perfeito manipulador: ele domina a vontade de sua escolhida e é completamente responsável por ela.

Mas isto não seria supervalorizar o poder de Don Juan e, por outro lado, subestimar o arbítrio das “donzelas”? O que é sugerido pela atitude do comendador Antônio Braga, ao destacar a atitude desviada de sua filha, é o reconhecimento da “vontade” de Josefina⁵². Mesmo que esta “vontade” não seja a ideal, em relação aos valores do velho comendador, Josefina é vista como alguém real, que decepciona e é responsável pelas suas ações. Ou seja, o comendador não transfere para o sedutor o defeito que não gostaria de ver em sua filha, por isto ele deposita sobre Josefina a sua mágoa e não deposita sobre Leandro um desejo assassino de vingança.

Este é o motivo que leva o comendador Antônio Braga a discordar da atitude de Jaime Favais, pois ao assassinar Leandro Dantas não morre apenas o sedutor, morre também a “vontade” de Josefina, sua voz, seu desejo, sua capacidade de escolha. Não é por acaso que a “aparição fantástica” se dá no instante em que Josefina sucumbe à loucura, repetindo insistentemente, em direção ao marido, a acusação de “assassino”. Diante disto, é oportuno destacar o comentário do velho comendador: “-Vês, miserável!...Vês o estado a que reduziste a tua família?!... Vês o que fizeste de tua mulher?...” (VILELA 2005: 449)

Ao negar a possibilidade de escolha a sua mulher, ou seja, ao assassinar Leandro Dantas, o comerciante Jaime Favais age como um perfeito “Barba Azul” e a comparação é particularmente interessante, na medida em que, de forma segura, Carneiro Vilela tinha conhecimento deste personagem, pois chegou a utilizar este pseudônimo em alguns textos, como na *Revista Ilustração Acadêmica* (Recife, 1865), além de ser este o seu apelido na Faculdade de Direito. (VILELA 2006: 47)

Como se sabe, o Barba Azul era um personagem que representava um homem de grandes riquezas e que possuía o hábito grotesco de matar suas esposas e armazená-las em um dos quartos de seu castelo⁵³, caso elas ousassem contrariar sua vontade, cedendo a curiosidade de visitar tal cômodo proibido. (ESTÉS 1994: 58-63)

O “Barba Azul” é o sedutor diametralmente oposto ao “Don Juan”. Classificado por Clarissa Pinkola Estés (1994: 63) como o “predador natural da psique”, o “Barba

⁵² Esta vontade feminina não é consultada no texto de Molina ou no libreto de Da Ponte. Subentende-se que Don Juan é o “mal”, e como tal, deve ser destruído.

⁵³ Além de condenar Josefina à loucura, ou seja, além de torná-la prisioneira de sua própria mente, o Comendador Jaime Favais “empareda” sua própria filha, sugerindo mais uma referência ao personagem do “Barba Azul”.

Azul” seduz para reprimir, para limitar. Por outro lado, Mezan (1993: 22) chega a questionar a adequação do nome de “sedutor” ao “Don Juan”, pois se o fim da “sedução” é o “controle”, o “domínio”, Don Juan não seduz. Segundo Kirkegaard (apud MEZAN 1993: 23), “Don Juan deseja, e este desejo tem efeitos sedutores”.

Em oposição ao “Barba Azul”, o Don Juan “[...] não vai retirar nada do seduzido, mas ao contrário lhe acrescentar alguma coisa. [...]. O sedutor (ao modo de Don Juan) [...] faz com que o seduzido descubra dimensões da própria experiência que sequer suspeita ser capaz de vivenciar” (MEZAN 1993: 20), como tão bem ilustrou o Johannes, de Kierkegaard.

Desta forma, a culpa da “estátua” de Vilela foi, surpreendentemente, produtiva, pois conseguiu dar voz a Josefina e revelar o “Barba Azul” que existia no Comendador Jaime Favais. Em consequência disto, o comendador Antônio Braga reserva um lugar menos preconceituoso para o sedutor Leandro Dantas.

É importante salientar que o terceiro período do “mito de Don Juan”, de acordo com a classificação de Pierre Brunel (2000: 259), é o “período moderno”, o período reservado a “desmistificação” da “estátua”, pois “[...] ao arruinar a estátua o que se pretende é destruir o elemento sagrado, o que dá a estória de Don Juan seu caráter de mito”. Ora, neste sentido a modulação de Vilela é perfeitamente “moderna”, pois haverá “desmistificação” maior do que uma “estátua de pedra” que não reprova a conduta de Don Juan?

3.3) Para uma Rua Nova, um novo Don Juan.

A partir da criação de *El burlador de Sevilla y El convidado de piedra* é interessante perceber, através da observação de um dos “primeiros espanhóis a estudar a lenda de Don Juan, Victor Said Armesto”, que o final punitivo adotado por Molina, qual seja: a vingança do convidado de pedra diante do sedutor que ousou desafiar a morte, era previsto por um antigo conto folclórico europeu – “O duplo convite” - relacionado ao culto dos mortos. (WATT 1997: 121)

O conto relata a estória de um jovem que, envaidecido por possuir o dom da vida, julga-se apto a menosprezar os mortos, convidando-os, desdenhosamente, a cear em sua casa. Os mortos não apenas comparecem, como retribuem o convite, aproveitando tal ocasião para levar o jovem à reflexão e ao arrependimento ou, de forma

extrema, a castigos e punições eternas. Dorothy Epplen MacKay, estudiosa do assunto, chegou a catalogar oitenta e uma versões deste conto e suas conseqüentes variações (WATT 1997: 121).

Ratificando o conceito de uma “monotonia donjuanesca”, sugerido por Brunel (2000: 257), é possível afirmar que a estória de Don Juan representa sempre a estória do conflito entre a “vida” e a “morte” e os seus desdobramentos. A “vida” é a “sedução”, o “mundo”, o “momento”, enquanto a “morte” é a possibilidade de “arrependimento”, é o “mistério”, o “eterno”. O “duplo convite” é a interseção entre Don Juan – o representante da “vida” - e a “estátua de pedra” – a representante da “morte”.

Ora, não é novidade alguma afirmar que Don Juan, assim como Don Giovanni e Leandro Dantas acabam mortos e punidos pelos seus desvios morais, no entanto, apesar de terem perdido a “guerra”, algumas “batalhas” foram vencidas pela “vida” em *A Emparedada da Rua Nova*: o reconhecimento da vontade de Josefina, a maternidade de Clotilde, a descoberta do Barba Azul.

Um “novo Don Juan” é um Don Juan que não foge de seu destino, no entanto, interage com os demais personagens de uma maneira mais nivelada, sem que o “peso da pedra” empurre-o para baixo, ou seja, para uma posição de inferioridade moral em relação aos que o circundam. Leandro Dantas divide “vida” e “morte” com aqueles com quem se envolveu, revelando que o conflito do sedutor não é exclusividade do personagem principal.

Sendo assim, várias aproximações que levavam em conta o “Don Juan da Rua Nova” já foram feitas ao longo da análise de outras personagens. Para que esta seção não se torne excessivamente repetitiva, esta parte do trabalho ocupar-se-á de comentários complementares em relação a Leandro Dantas diante de Josefina e de Celeste, assim como também trará para a discussão o paralelo entre o “catálogo” da ópera *Don Giovanni* e as “cartas” das amantes referidas na obra de Vilela.

A primeira parte deste capítulo ocupou-se do “grupo de mulheres” conquistadas por Don Juan. Neste espaço, muito foi dito a respeito do paralelo entre Dona Anna e Josefina, no entanto o sedutor não foi devidamente analisado. Desta forma, cumpre perguntar: qual é a característica que pode ser destacada no personagem de Leandro Dantas, sugerida pela relação com Josefina, que se aproxima do “mito de Don Juan”?

A característica fundamental do relacionamento entre Don Juan e Dona Anna, assim como da relação entre Leandro e Josefina é a presença do “risco”, a necessidade do “desafio”. Ao ser advertido sobre o estado civil de uma de suas conquistas, Leandro

responde da seguinte forma: “O amor que não tem riscos é uma coisa desenhada... é uma aventura sem encantos e pueril” (VILELA 2005: 206). Especificamente, no que se refere a Josefina, Vilela (2005: 246-7) traça a seguinte impressão para o seu personagem:

[...] há indivíduos, por assim dizer refratários, em cujas organizações todas as coisas produzem um efeito contrário: Leandro era um desses. A seriedade da mulher de Jaime impusera-lhe não o respeito que causava a todo mundo, mas o anelo de um Lovelace desabusado e cético. O mefistófeles da sensualidade começou desde logo a soprar-lhe ao ouvido uns conselhos pérfidos, mas risonhos.

Leandro não se intimidava com a aparência das mulheres inacessíveis, pois assim como para Don Giovanni, as mulheres são para tais personalidades “[...] mais necessárias que o pão que como(em) e o ar que respiro(am)!” (DA PONTE 1985: 104), ou seja, a mulher é a energia que move a vida destes personagens. Desta forma, negar o acesso às mulheres era o mesmo que lhes negar a possibilidade de continuar existindo, por isto quanto mais distantes, mais persistentemente seriam buscadas, afinal era uma questão de “vida” ou “morte”.

O que desperta curiosidade é que, apesar de configurar uma postura invasiva ou impertinente, Don Juan e Leandro são sempre (ou “quase sempre”, considerando uma verdadeira recusa de Dona Anna) indivíduos bem sucedidos em suas conquistas. Mas por que estes personagens, que poderiam parecer inconvenientes, conseguem atingir seus objetivos?

Segundo Mezan (1993: 25), a resposta para esta pergunta está no que o autor chama de uma “reduplicação do narcisismo”: “o narcisismo tem a propriedade de idealizar seus objetos, de neles projetar uma luz que os faz aparecer como perfeitos, à própria imagem do ideal de perfeição que sustenta a vibração narcísica”. Ou seja, à medida que Don Juan projeta sobre o outro a própria imagem de perfeição, modifica o seduzido, que passa a se ver pelos olhos admirados do espelho.

O sedutor precisa urgentemente desta resposta do seduzido para que possa se convencer da própria “perfeição”. Ele precisa de uma confirmação que só se dá a partir do objeto de seu desejo. Ora, se o sedutor se vê como “perfeito”, aquilo que ele deseja também é “perfeito”, no entanto, se este último objeto não corresponde às suas

expectativas, ele deixa de ser ideal, comprometendo a auto-imagem de “perfeição” em um processo invertido.

Diante desta perspectiva não é de se admirar que Don Juan ou Leandro questionassem quaisquer recusas relacionadas a si mesmos e tomassem tais situações como desafios que deveriam ser superados, mesmo diante do perigo, sob pena da destruição de algo mais precioso do que a própria vida do sedutor: a imagem de Don Juan diante de si e diante das mulheres.⁵⁴

Por outro lado, ao analisar a relação entre Leandro e Celeste, a primeira coisa que chama a atenção - assim como ocorre ao observar o encontro entre Don Giovanni e Dona Elvira, na ópera de Mozart de Da Ponte - é que o “sedutor” dá um significado intenso e fugaz ao sentimento que reserva à mulher, objeto de sua admiração.

Note-se o encanto e o interesse que Leandro Dantas parece destinar à Celeste Cavalcanti, no dia em que a conhece, no Teatro de Santa Isabel, ao ser questionado pelo amigo Jereba se já estava apaixonado: “-Nem eu mesmo sei, meu amigo... Nem eu mesmo sei, mas creio que no lago sombrio do meu coração vai abrir-se afinal a cor verdadeira...” (VILELA 2005: 212). Realizados os seus propósitos, Leandro tinha como hábito afastar-se de suas conquistas:

A esse amor enorme de Celeste não correspondia igual sentimento de Leandro. Para ele aquela mulher representava o mesmo papel, tinha a mesma importância que tantas outras (...). Leandro era uma verdadeira borboleta: pousava em todas as flores, mas apenas saboreava o mel ou o pólen dos cálices, fartava-se logo e as abandonava uma a uma com tanta indiferença quanto maior tinha sido a sofreguidão em procurá-las. Ninguém como ele, gostava tanto de variar as suas conquistas. A novidade era condição essencial para o seu gozo e o amor pela variedade, predisposição invariável do seu coração. (VILELA 2005: 239)

Da mesma maneira agia Don Giovanni. É interessante perceber que na primeira parte da ópera ele interessa-se, novamente, por Dona Elvira, confundindo-a com uma mulher que sofria pelo abandono de seu amante. Ao tomar consciência de seu engano, prontamente, afasta-se com a ajuda de Leporello. Esta atitude demonstra que Don Giovanni poder-se-ia interessar ou apaixonar pela mesma mulher, desde que o elemento

⁵⁴ É interessante perceber que Don Giovanni não hesita em enfrentar a “morte” ou a “estátua de pedra”, desde que não tenha que se arrepender, ou seja, desde que não tenha que rever o objeto de seu desejo, o que seria o mesmo que rever a própria imagem.

“novo” estivesse presente, desde que a mesma mulher se apresentasse como uma “outra” mulher, recuperando o desafio da conquista.

De fato, o interesse de um “Don Juan” só dura o tempo necessário da apropriação do sentimento do outro. Como afirma o Johannes, de Kierkegaard (2006: 147):

Uma jovem é fraca quando deu tudo – pois tudo perdeu; porque a inocência é, no homem, um elemento negativo, mas na mulher é a essência de sua natureza. Agora, qualquer resistência é impossível, e só enquanto ela dura é belo amar; quando acabou, não passa de fraqueza e hábito. [...]. Amei-a, mas de agora em diante não pode já me interessar.

O traço de caráter acima ressaltado também faz parte daquilo que Brunel (2000: 257) chamou de uma “monotonia donjuanesca”, no entanto, neste sentido, trata-se de uma “monotonia” que abrange o conceito de mudança: “Poderíamos dizer que o que não muda em Don Juan é o seu gosto por mudança”. Segundo Mezan (1993: 23), “Don Juan é um ser do instante, não da continuidade. [...] É por isso que o retorno de Dona Elvira o surpreende tanto. Ela o quer para si para sempre; quer eternizar o momento que foi o de ambos. Para Don Juan, isto é incompreensível”.

Retomando o conflito sugerido no princípio desta seção, surge a pergunta: mas o que é a eternização definitiva do momento senão a “morte”? Como se sabe, o movimento de mudança e de renovação é um atributo da vida:

Não há coisa alguma que persista em todo o universo. Tudo flui, e tudo só apresenta uma imagem passageira. O próprio tempo passa como um movimento contínuo, como um rio... O que foi antes já não é, o que não tinha sido é, e todo instante é uma coisa nova. Vês a noite, próxima do fim, caminhar para o dia, e a claridade do dia suceder a escuridão da noite... Não vês as estações do ano se sucederem, imitando as idades de nossa vida? [...] Assim também é a natureza e tudo que nela existe e persiste. (OVÍDIO apud CHAUÍ 1997: 24-5)

A “mobilidade monótona” de Don Juan parece ser uma tentativa desesperada de “vida” em oposição à morte. O elogio desmedido da mudança é uma comunicação de vitalidade e, desde já, representa uma postura de desafio diante da “morte” e do tempo. Aliás, a relação de Don Giovanni com o tempo possui uma sugestiva oportunidade de

significação através da presença do “catálogo” onde Leporello descreve as conquistas do sedutor.

Por que Don Giovanni precisaria de um “catálogo” para registrar todas as suas conquistas amorosas? De fato, guardar na memória o nome (e a nacionalidade!) de 2.065 mulheres não é uma tarefa das mais simples, no entanto Mezan (1993: 23) sugere que o “catálogo” existe, pois Don Juan não tem história, não tem passado, seu tempo “[...] é um presente perpétuo”.

Em relação à questão do “catálogo”, a modulação do “mito de Don Juan” idealizada por Carneiro Vilela diverge da criação de Mozart e Da Ponte. Ao invés de referir-se a um “catálogo”, propriamente dito, Vilela faz referência à conservação das cartas das antigas amantes de Leandro Dantas. Observe-se que, da mesma maneira que ocorre na ópera, tais cartas são guardadas pelo amigo e interlocutor do “sedutor” (Jereba) que, neste sentido, ocupa a função do criado Leporello.

Ao ser aconselhado pelo amigo a queimar tais cartas, a fim de evitar qualquer imprevisto ou evidência, Leandro reage da seguinte forma:

[...] Não queimo estas cartas, como não tenho queimado as outras, como não queimarei nenhuma... que provenha dessa gente. Conservo-as todas as de todas, para delas poder fazer armas algum dia... quando qualquer dessas pretendidas fidalgas, por si ou pelos seus, quiser pisar-me sob os seus pés. Não vêes que tudo isto são documentos preciosos, documentos que provam a infâmia, a baixeza, a miséria de toda essa fidalguia bastarda e podre, mais bastarda do que eu... mais podre do que... (VILELA 2005: 243)

Em oposição ao que ocorre na ópera de Mozart e Da Ponte, o interesse na manutenção dos nomes das amantes parte do próprio Leandro, ao invés de ser uma preocupação de seu interlocutor (no caso, o personagem de Jereba). Além disto, o recurso às “cartas” contraria a dimensão temporal sugerida por Mezan, pois as “correspondências” reconstroem a história e remetem ao passado. Por sua vez, Leandro aproveita-se desta característica para projetar-se no futuro: aquelas “estórias” eram as provas irrefutáveis de que ele não era o único a se beneficiar (ou a se prejudicar) diante dos artifícios da sedução e tal informação poderia ser útil em um momento posterior.

Apesar desta valorização do passado e do futuro representar uma certa incongruência em relação à urgência de “vida” de Don Juan, esta perspectiva é também bastante coerente, na medida em que nivela, ou melhor, destaca os atributos morais de

Leandro em relação ao restante da sociedade. De acordo com Ian Watt (1997: 119), esta interpretação aproxima-se da criação de Molina:

O fato é que na sociedade descrita em *El Burlador* não há um estilo de vida que possa ser tomado como um límpido pano de fundo contra o qual se possa projetar a figura dissonante de Don Juan, a fim de melhor avaliá-lo e julgá-lo. De um modo geral ele é mais perverso, mais amoral, e também mais hábil, mais ativo e mais corajoso do que as pessoas à sua volta; mas não difere essencialmente delas, tanto nos objetivos, quanto nos métodos.

Ao produzir uma crítica a Don Juan, Molina produzia uma crítica à sociedade que o gerava. Em *A Emparedada da Rua Nova*, Carneiro Vilela obtém um efeito semelhante, com a diferença de privilegiar, de forma explícita, a personalidade de Leandro Dantas em detrimento de outros personagens que o circundavam, tais como o comerciante Jaime Favais e seus comparsas “Zarolho” e “Bigode de Arame”.

É oportuno salientar que esta “crítica à sociedade” estendia-se, de forma significativa, à Igreja Católica e é razoável que assim fosse, pois como foi visto anteriormente, Vilela apresentava forte oposição aos valores clericais, de acordo com os ideais de seu tempo. Desta forma, o fato de Leandro Dantas morar em uma “cela do Convento do Carmo, a qual lhe havia sido dada pelo respectivo Prior, à vista de uma carta de recomendação do seu colega da Bahia” (VILELA 2005: 208), tanto pode representar uma aproximação entre a instituição acima mencionada e o sedutor, quanto pode ser uma referência à origem do “mito de Don Juan”, afinal Molina e Da Ponte eram religiosos.

Por outro lado, o desfecho reservado ao comendador Jaime Favais não deixa dúvidas quanto à intenção de questionar os valores do clero:

Jaime Favais tinha mudado muito: envelhecera bastante e não podia absolutamente ocupar aquela casa da rua Nova. [...] Um dia, porém, reassumiu por um momento a violência do seu caráter e incendiou a casa da rua Nova. Mudou-se depois para o Recife onde se estabeleceu de novo, mas com outro gênero de negócio. [...] Ainda hoje existe este miserável e, não há muito tempo, figurava o seu verdadeiro nome entre os membros mais proeminentes da Sociedade Católica. Acabou justamente onde devia acabar. (VILELA 2005: 477)

Considerações Finais

De acordo com o que foi visto na primeira parte deste trabalho, Don Juan é um personagem ligado à sedução e que se destaca, além de outras características, pela capacidade de conquista, portanto, não parece inadequado iniciar estas “considerações finais” refletindo a respeito das “conquistas” do *Don Juan da Rua Nova*.

Como se sabe, o propósito fundamental deste trabalho foi a aproximação, o confronto entre Don Juan (e toda a atmosfera que o envolve) e o romance *A Emparedada da Rua Nova*, de Joaquim Maria Carneiro Vilela. Ora, mas este simples ponto de partida já oferecia uma bifurcação determinante e impunha uma tomada de decisão ponderada, pois *A Emparedada* parecia amparar-se, principalmente, naquela que é chamada “a ópera das óperas”, ou o “Don Giovanni”, de Mozart e Da Ponte. Por outro lado, chegava-se a evidência de que era impossível considerar, isoladamente, uma expressão única que refletisse o personagem de Don Juan, pois este último não coube em si, ultrapassou seus próprios limites, tornando-se um “mito literário”.

O caminho privilegiado por este texto, ilustrado no primeiro capítulo deste trabalho, foi o caminho que destacou a análise do “mito literário” de Don Juan, uma vez que optando por uma atenção exclusiva sobre a ópera de Mozart e Da Ponte correr-se-ia o risco de perder uma perspectiva distanciada e ampla de um personagem tantas vezes renascido. Desta maneira, conceitos foram visitados e questionados até chegar-se a uma compreensão mais precisa dos elementos que compõem um “mito literário” e de que maneira ele poderia ser abordado. Criava-se assim um alicerce que sustentaria a análise.

No entanto, apesar das leituras e da construção de um raciocínio, havia uma sensação persistente de que alguma coisa tinha ficado pelo caminho. Ora, uma escolha sempre pressupõe uma perda e o que havia ficado pelo caminho fora justamente esta arte discreta que convive harmoniosamente com os pensamentos, sem exigir-lhes exclusividade: a música. Desta forma, surgia a dúvida: será possível estabelecer uma ópera como referente imediato de uma comparação, sem fazer menção alguma à influência exercida pela música?

Desta inquietação surgiu a terceira seção do segundo capítulo deste trabalho, que teve como objetivo trazer à discussão a relevância da música em uma comparação desta natureza, assim como questionar a viabilidade ou a compatibilidade entre a metodologia adequada (Intersemiose) e a metodologia eleita (Literatura Comparada). Ora, como foi

visto anteriormente, tanto a Intersemiose quanto a Literatura Comparada – como a própria denominação indica – são métodos comparativos, com a diferença de que a Intersemiose produz uma comparação entre linguagens, enquanto a Literatura Comparada produz uma comparação entre textos.

Ocorre que a linguagem musical, ao contrário do que ocorre com outras expressões artísticas, não possui nenhuma espécie de “referente”, o que afastaria qualquer tentativa de aproximação precisa com a palavra, ou seja, a música é um elemento relevante ou o guia fundamental (CONE apud KERMAN 1990: 14) para a compreensão de uma ópera (e a “transposição criativa” sugerida pelo texto parece ser uma alternativa viável para a “tradução”), no entanto uma análise feita, dentro dos moldes da metodologia estabelecida pela Literatura Comparada, entre um romance e uma obra musical é incompatível, pois não é possível transformar a música em um “texto”, propriamente dito.

A primeira e segunda seções do segundo capítulo debruçaram-se sobre o enredo do romance *A Emparedada da Rua Nova*, assim como sobre a biografia do autor Joaquim Maria Carneiro Vilela, que serviu de guia para apresentar o contexto histórico em que se inseriu a obra acima mencionada, evidenciando a estreita ligação do autor com o teatro e a influência da ópera sobre a vida cultural do século XIX.

Ainda na primeira seção do segundo capítulo chama a atenção as questões da data da primeira edição do romance (e seu título original), assim como a veracidade da “notícia de jornal” em que se inspirou Carneiro Vilela para dar início ao enredo de *A Emparedada*. Até onde se sabe estas informações são “conquistas” do *Don Juan da Rua Nova*, que são interessantes não apenas para expor fatos precisos e refletir sobre o processo de criação do autor, como também para questionar os limites existentes entre a ficção e a chamada “realidade”.

Finalmente, o terceiro capítulo, intitulado *De Sevilha à Rua Nova: Don Juan x A Emparedada*, deteve-se, especificamente, na análise entre os dois textos e através da referência a um “caminho” percorrido por Don Juan, justificou o nome de “estudo-itinerário” eleito por este trabalho.

Respalando-se na “estrutura triangular do mito de Don Juan”, sugerida por Jean Rousset (apud DE GRÈVE 1995 : 66), a primeira seção do terceiro capítulo debruçou-se sobre a análise do “grupo de mulheres”, composto em *A Emparedada da Rua Nova* pelas personagens “Josefina”, “Celeste” e “Clotilde” que correspondiam,

respectivamente, às personagens “Dona Anna”, “Dona Elvira” e “Zerlina”, na ópera de Mozart e Da Ponte.

Ao compor sua modulação para o “mito de Don Juan”, Carneiro Vilela surpreende pela capacidade de colocar seus personagens diante do “outro”. Desta maneira, Josefina é refletida pela filha Clotilde; Celeste se vê como traidora através da imagem de Leandro Dantas, enquanto Clotilde também se vê como sedutora através do contato com o *Don Juan da Rua Nova*.

A segunda parte do terceiro capítulo detém-se na análise do “morto” ou do “convidado de pedra”. Novamente, Vilela apostou no recurso da duplicação e ao invés de um comendador, *A Emparedada* apresenta ao leitor dois comendadores de personalidades opostas (o pai e o marido de Josefina), proporcionando uma dupla perspectiva da noção de “honra” a partir da reação causada pelo conhecimento da traição.

É válido salientar que tal recurso permitiu a percepção de dois novos confrontos: O confronto com o espelho, que trouxe à discussão a presença do mito da Medusa, assim como o confronto entre dois mitos reconhecidamente sedutores, representados pelo mito de Don Juan e o mito do Barba Azul, representado pelo personagem do comendador Jaime Favais, marido de Josefina. A primeira comparação criou uma nova perspectiva para a “estátua de pedra”, enquanto o paralelo entre os dois mitos permitiu que se destacasse o elemento sedutor do “desejo” em Don Juan, em detrimento da vontade de “posse” do Barba Azul.

Por fim, chega-se à análise do “novo Don Juan” ou do Don Juan da Rua Nova, propriamente dito. Esta parte do trabalho teve como objetivo fechar algumas lacunas que ficaram abertas nas seções anteriores, uma vez que, por ser o elemento central da investigação, o personagem que representa o mito literário em destaque, já vinha sendo construído ao longo de todo o texto.

Desta maneira, a terceira seção do último capítulo recorre à dicotomia entre a “vida” e a “morte” para reforçar características do Don Juan da Rua Nova diante das personagens de Josefina e de Celeste (uma vez que a relação entre Leandro Dantas e Clotilde já havia sido destacada na parte reservada ao “grupo de mulheres”). A aproximação de Josefina privilegia a questão vital do “desafio”, enquanto o relacionamento com Celeste privilegia os elementos fundamentais no mito de Don Juan da “novidade” e da “mudança”.

Além disto, esta última seção dedica-se à comparação entre o “catálogo” (ou lista de mulheres conquistadas por Don Juan) e a conservação das cartas das amantes de Leandro Dantas. Tal confronto traz ao texto a questão do tempo, ou melhor, a relação de Don Juan com o passado e o futuro.

Marlise Meyer, autora do livro “Folhetim: uma história”, não é muito otimista no que se refere à qualidade de um folhetim nacional que possui a pretensão de revelar romancistas e ratifica a opinião de um articulista citado por Brito Broca em Cidade do Rio , em 7 de abril de 1890: “Os esqueletos e as caveiras do paço têm fornecido assunto a nada menos de três romances que, valha a verdade, bem poderiam ficar guardados no fundo do tinteiro; a julgar por eles os Dumas, os Ponsons e os Montépin brasileiros ainda estão por nascer” (apud MEYER 1996: 310)

Apesar disto, Meyer (1996: 310) faz uma ressalva:

Mas nasceu um autor, salvou-se um esqueleto: a exceção honrosíssima fica por conta de um escritor e jornalista pernambucano, Carneiro Vilela, autor de um excelente romance-folhetim, de tema regionalista e escrita folhetinesco-policia. Grande, grosso e cativante livro como sói ao gênero: *A Emparedada da Rua Nova*.

De fato, aqueles que leram *A Emparedada*, sem preconceitos de qualquer espécie, não têm dificuldade em admitir que foram conquistados por esta estória cheia de reviravoltas e de mistério. No entanto, além dos leitores, o romance de Vilela ainda possui muitas conquistas a realizar, mas agora (quem sabe?), com Don Juan passeando pela Rua Nova, talvez o caminho se mostre mais sedutor.

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ACIOLY, Augusto César. **As luzes da maçonaria sobre Pernambuco**. Disponível em: <http://www.2csh.clio.pro.br/augusto%20cesar%20acioly.pdf>.
- ALONSO, Ângela. **Idéias em movimento**: A geração de 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANTUNES, Rui da Costa. A pena de morte. In: **Problemática da Pena**. Disponível em: http://www.portalmédico.org.br/biblioteca_virtual/prob_da_pena/indice.asp
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. 9ª Ed. Lisboa: Casa da Moeda, 1999.
- ARRAIS, Raimundo. **O Pântano e o riacho**: A Formação do espaço público no Recife do Século XIX. São Paulo: Humanitas/ FFLCH / USP, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da Sedução**. 5ª Ed. Campinas: Papirus Editora, 1991.
- BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BRUNEL, Pierre et al. **Que é Literatura Comparada ?** São Paulo : Editora Perspectiva, 1990.
- CAMPEAS, Irene. Don Giovanni: Uma trajetória pelas letras. **Dissertação** (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1992. 186 p.
- CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- CHEVALIER, Jean e GUEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 19ª Ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**: Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- DABEZIES, André. Mitos Primitivos e Mitos Literários. In: **Dicionário de Mitos Literários**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- DA PONTE, Lorenzo. **Dom João**. Lisboa: Editorial Notícias, 1985.

- DE GRÈVE, Claude. **Éléments de Littérature Comparée** : Thèmes et Mythes. Paris : Hachette Livre, 1995.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. 5ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: Mitos e arquétipos da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FRYE, Northrop. **Fábulas de Identidade**: estudos de mitologia poética. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- JOLLES, André. **Formas simples**: Legenda, Saga, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KIERKEGAARD, Sören. **Diário de um sedutor**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MEZAN, Renato. **A sombra de Don Juan e outros ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOLINA, Tirso de. **El Burlador de Sevilla y El Convidado de Piedra**. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260963765699435228813/019467.pdf>
- MONTERO, Rosa. Entrevista concedida ao Programa Roda Viva, TV Cultura, em 10 de Abril de 2006.
- NETO, José Borges. Música é linguagem? In: **Revista Eletrônica de Musicologia**. Volume IX. Out. 2005. Disponível em: www.rem.ufpr.br/REMu9-1/Borges.html.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Leituras Intersemióticas: a contribuição da melopoética para os estudos culturais. In: **Cadernos de Tradução**. Número Temático: Tradução Intersemiótica, nº VII, 2001/1. Disponível em: [www.cadernos.ufsc.br/download/7/pdf/solange-caderno 7](http://www.cadernos.ufsc.br/download/7/pdf/solange-caderno%207.pdf).
- _____. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e Pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- ORO, Ari Pedro. Considerações sobre a liberdade religiosa no Brasil. In: **CiêncLet.**, Porto Alegre, n. 37. p. 433-447, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.fapa.com.br/cienciaseletras/publicacao.htm>.
- QUEIROZ, João. **Semiose segundo Peirce**. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2004.
- SARAMAGO, José. **Don Giovanni ou o dissoluto absolvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SILVA, José Amaro Santos da. **Música e Ópera no Santa Isabel**: Subsídio para a história e o ensino da música no Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.
- VILELLA, Carmélio dos Santos. **Carneiro Vilela**: nascimento, vida e morte. Recife: Ed. do autor, 2005.
- VILELA, Joaquim Maria Carneiro. **A Emparedada da Rua Nova**. 4ª Ed. Recife: Ed. Do organizador, 2005.
- _____ Uma nação só vive porque pensa. In: **Revista da Academia Pernambucana de Letras**, n. 27. Ano 73, Dez/ 74
- WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
BIBLIOTECA DEPOSITÁRIA - BC / UFPE

**Termo de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TDE) na
Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFPE**

Na qualidade de titular dos direitos de autor que recaem sobre a: (X) dissertação () tese, defendida no Programa de Pós-Graduação em LETRAS em 29/02/08, fundamentado na Lei de Direito Autoral nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998, inciso III, art. 29, autorizo a Universidade Federal de Pernambuco a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, para fins de leitura, impressão e/ou downloading (aquisição) através do Site da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFPE no endereço <http://www.bdtid.ufpe.br>, a partir desta data de 29/02/08.

IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

Autor: HELENA MARIA RAMOS DE MENDONÇA

RG nº: 3170407 Expedido em 06/04/1994 Org. Exp. SSP/PE

CIC/CPE: 039988304-56 E-mail: helena.melena@gmail.com

Título da obra: O DON JUAN DA RUA NOVA: UM ESTUDO-ITINERÁRIO SOBRE A EMPAREDADA DA RUA NOVA DE JOAQUIM MARIA CARNEIRO VILELA

Orientador: ANCO MÁRCIO TENÓRIO VIEIRA

CIC/CPE: E-mail:

Co-Orientador:

CIC/CPE: E-mail:

Membros da Banca: FRANCISCO ROBERTO SILVEIRA DE PONTES MEDEIROS E LUCILA NOGUEIRA RODRIGUES

Data da defesa: 29/02/08 Titulação do autor:

Instituição de Defesa: UFPE

Afiliação:

(Instituição de vínculo empregatício do Autor)

Área de conhecimento: TEORIA DA LITERATURA

Palavras-chave (Assunto): MITO LITERÁRIO; DON JUAN; A EMPAREDADA DA RUA NOVA

Agência de fomento: CNPq

INFORMAÇÃO DE ACESSO AO DOCUMENTO

Modalidade: (X) texto completo () parcial

A parte não disponibilizada deve ser claramente especificada

Estou ciente que:

a) a restrição (total ou parcial) poderá ser mantida pelo período de 01 (um) ano a partir da data de autorização. A extensão deste prazo, requer justificativa junto a Biblioteca Depositária - BC/UFPE. Não havendo manifestação, o texto completo da obra será disponibilizado.

b) o conteúdo disponibilizado é de minha inteira responsabilidade.

Obs.: A concordância com a publicação eletrônica, torna imprescindível a entrega do(s) arquivo(s) em formato digital padrão PDF ou DOC da obra.

Helena Maria Ramos de Mendonça
assinatura do autor

07.04.2008
data