

D. JUAN DE E.T.A. HOFFMANN E DON GIONVANNI DE LORENZO DA PONTE – ANÁLISE COMPARATIVA E INTERTEXTUAL

Maria Helena Guimarães

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

Instituto Politécnico do Porto

Portugal

mop88770@mail.telepac.pt

Sinopse

Através da análise comparativo/intertextual do conto *Don Juan*, de E.T.A.

Hoffmann e do libreto da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, da autoria de Lorenzo da Ponte, o objectivo deste artigo foi pôr em relevo a relação intrínseca, presente em muitas das obras de E.T.A. Hoffmann, entre a escrita e a música, explicável pela enorme sensibilidade musical deste autor, a que não só dedicou a sua vida, como também produziu várias obras musicais. Tal como na ópera *Don Giovanni*, de Mozart, a escrita de Hoffmann é dirigida por uma batuta *imaginária*, apresentando o *suspense* próprio dos enigmas, cuja revelação é suspensa por um entreacto – neste caso, uma carta escrita a um amigo, em que nos é apresentada uma reformulação do mito de *Don Juan* – entreacto este que vem prolongar o mistério e nos encaminha para um *finale*, em que a progressão da melodia e a sequência narrativa *se unem* mais uma vez. Por seu turno, na análise puramente intertextual, é feita uma tentativa de estabelecer, de forma clara, os paralelismos existentes com o pré-texto, isto é, com o libreto da autoria de Lorenzo da Ponte, bem como com outros pré-textos presentes no texto de forma mais esbatida, mas cujo peso é, também ele, significativo para a criação do novo mito de *Don Juan*, um homem sempre consciente do absurdo da existência, interpretação esta que abriu caminho para novas abordagens do mito, do herói e da história. Tal como em muitas outras obras, o pós-texto procura, em geral, apropriar-se do texto pressuposto, tentando ultrapassá-lo em *mestria*, o que acontece com este texto de Hoffmann, literária e semanticamente mais rico que o seu pré-texto.

Palavras-chave: Intertextualidade, E.T.A. Hoffmann / Mozart: O Mito, a Palavra e a Música.

1. Introdução

1.1 E.T.A. Hoffmann e a música

As obras de Hoffmann foram grandemente influenciadas pela sua formação musical: “wie nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von innen” (Moos, 1976: 10-11).

Muitos, aliás, são aqueles que consideram Hoffmann um antecessor de Schopenhauer, que, na sua obra *Metaphysik der Musik*, afirmava que “der Komponist offenbare das innerste Wesen der Welt und spreche die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine der Vernunft nicht verstehe” (*apud* Moos, 1976: 11). De facto, Hoffmann deixa o artista criador transformar-se em magnetizador, que obriga a *Natureza*-sonâmbula a dar uma resposta, acentuando, no entanto, o *querer consciente* do artista.

Em relação à ópera, Hoffmann, que, como veremos adiante, irá mostrar enorme admiração e entusiasmo pela obra *Don Giovanni* de Mozart, perguntava-se muitas vezes “ob vollkommene Einheit des Textes und der Musik überhaupt erreicht werden könne, ohne daß Dichter und Komponist ein und dieselbe Person seien” (Moos, 1976: 21). Hoffmann nunca nos vai dar uma resposta definitiva a esta pergunta. O seu apreço pela ópera do período romântico é deveras grande. O conceito de Romantismo tem, no entanto, de ser considerado num sentido bastante lato, já que ele considerava a música como a mais romântica de todas as artes, na qual imperavam compositores como Beethoven e Mozart. Assim, aquilo que ele afirma na sua novela *Don Juan* encaixa-se menos em conceitos estéticos quanto em juízos de carácter prático e artístico. Não é, pois, por acaso que Hoffmann, um amante da música por excelência, que a ela dedicava as últimas horas do dia, compondo algumas obras como *Faustina* e *Der Renegat*, afirme, referindo-se ao Romantismo, que “nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches

Gemüt kann eingehen in das Romantische." (Hoffmann, 1996: 65). No conto *Der Dichter und der Komponist*, Hoffmann defende os pontos de vista já citados e [...] *in all ihren Momenten zeigt Hoffmanns Erzählung die Konsequenz des Beweiszwangs auf, den die Romantik sich aufgrund ihres transzendentalen Anspruchs auferlegt: Sie erklärt sich selber zum Kronzeugen ihres eigenen Anliegens [...] und hat deshalb – in den verschiedenen Varianten zwar – stets sich zum Gegenstand.* (Wellenberger, 1986: 126).

1.2 O mito de Don Juan

Em minha opinião, não deve a figura de Don Juan, em particular nesta obra, ser considerada, apenas, como símbolo literário, já que as inúmeras variantes desta figura criaram uma trama de mitos que se estendem até aos nossos dias. As questões que se colocam relativamente a esta figura, e às quais Hoffmann vai tentar dar, para a sua época, uma nova interpretação, são inúmeras, se bem que uma questão constante em todas as obras literárias sobre o tema seja o de saber até que ponto Don Juan é capaz ou não de amar ou se o seu objectivo é apenas o de possuir as mulheres que deseja.

Para além de se tratar de um mito, que poderíamos classificar de popular, Don Juan transformou-se, ao longo dos séculos, num símbolo literário, que levou à criação de uma constelação de figuras que têm conduzido à renovação desse próprio mito: basta para tal observar a evolução sofrida por esta personagem ao longo das obras de autores como Tirso de Molina, Molière, Byron, Hoffmann, Baudelaire, Camus, entre outros.

1.3 A história de D. Juan

Kierkegaard foi um dos primeiros a manifestar o seu entusiasmo pela obra *Don Giovanni*: "Mozart is the greatest among classic composers [...] his *Don Juan* deserves the highest place among all the classic works of art." (*apud* Weinstein, 1959: 52). De facto, a sua posição relativamente ao mito de Don Juan pode ser considerada como intermédia, isto é, entre aquilo que *fora* até aí e aquilo em que *se iria tornar* através das novas interpretações dadas à obra, de que destacamos o conto de Hoffmann *Don Juan*. Don Juan Tenorio aparece pela primeira vez em Espanha, em 1630, em pleno Renascimento espanhol, pela mão de um monge, Gabriel Tellez, que escrevia sob o pseudónimo de Tirso de Molina. A peça recebeu o nome de *El Burlador de Sevilla*, sendo ela, na realidade, a fonte (pré-texto) de todas as obras que se lhe seguiram sob o mesmo tema. Contudo, este Don Juan estava ainda longe de ser um amante irresistível. De facto, ele abandona as suas 'damas' em lágrimas, o que, aliás, acontece ainda, em parte, no libreto de Lorenzo da Ponte:

Ana: ¿No hay quien mate este traidor homicida de mi honor? (El Burlador de Sevilla, cena 17, vv. 1572-3)

Já na ópera *Don Giovanni*, Don Juan mata o pai de Dona Ana e tenta seduzir também uma rapariga do campo, Zerlina. Don Juan Tenorio, dominado pela descrença em Deus e na morte, dá-se a si próprio total liberdade de acção, sem sombra de medo, sendo que a cena final entre a estátua do Comendador e Don Juan se mantém, praticamente, inalterada no libreto da ópera *Don Giovanni*. É, ainda, relevante referir que a personagem de Elvira é introduzida, pela primeira vez, na obra *Don Juan*, de Molière (in *Dictionnaire des Personnages*, 1994: 311).

Na obra original, Don Juan é, pois, um homem que se considera invulnerável, sem qualquer interesse por tudo o que lhe é exterior, numa atitude que designaria de narcisista. Don Juan é um homem de acção, em quem a vida interior se encontra praticamente ausente.

Apesar do número elevado de obras, peças de teatro, óperas e operetas com o mito de Don Juan como pano de fundo, é inegável que a ópera de Mozart se vai pautar, sobretudo, pelo texto original de Tirso de Molina e pela peça de teatro de Molière. O romantismo vai atenuar certos traços inumanos de Don Juan, tornando-o mesmo numa figura algo trágica, símbolo de uma busca sem fim e do desespero humano. A estas modificações operadas sobre a figura de Don Juan ao longo dos séculos até aos nossos dias não são alheias as mudanças que a própria sociedade foi sofrendo, em particular no que respeita às atitudes face à religião e ao papel da mulher na vida social.

2. Don Giovanni de Mozart

2.1 Divisão da obra em actos e cenas

A ópera *Don Giovanni o l'empio punito*, que Mozart classificou de '*dramma giocoso*' - o que, em parte, contradiz a exegese trágica que o romantismo, frequentemente, deu a esta obra-prima - é constituída por dois actos.

No primeiro acto, temos um total de vinte e uma cenas, de entre as quais destacamos as cenas iniciais com Dona Ana e a morte de seu pai por Don Giovanni, o encontro com Dona Elvira, as cenas com Zerlina e Masetto, o baile no palácio de Don Giovanni, a que assistem para além de camponeses e camponesas, Dona Ana, Dona Elvira e Don Ottavio, que aí chegam mascarados. O acto termina no palácio. Trovões e raios parecem ameaçar Don Giovanni, que exclama, na cena 21^a "Minacciando, o Dio, mi va."

O segundo acto é constituído por vinte cenas, de que destacamos a cena em que Leporello e Don Giovanni trocam de 'papéis', enganando Dona Elvira, Masetto e os camponeses, acabando Leporello por ser reconhecido e apanhado por Zerlina e Masetto, e, por fim, a cena no cemitério entre Don Giovanni e a estátua do Comendador, símbolo, em meu entender, da fatalidade.

2.2 Alguns aspectos musicais relevantes

Ao contrário de uma interpretação trágica desta obra, é possível verificar que grande número das suas árias são suaves ou, então, irónicas, como quando, já quase no fim do segundo acto, Don Giovanni convida a Estátua do Comendador para jantar, para já não mencionar a "bravoure scintillante, comme à l'acte premier dans *l'air du champagne*: 'Finch'han dal vino', ce qui semble préparer assez mal à l'atmosphère de Jugement dernier qui est celle de la scène finale." (in *Dictionnaire des Personnages*, 1994: 316), o que, de certa forma reforça a justeza da posição de Umberto Eco, quando afirma que "[...] the past is unavoidable, but can only be represented and reemployed in a non-innocent, ironic, parodic fashion." (apud Allen, 2000: 195).

Aquilo que melhor sugere o destino trágico de Don Giovanni é o elemento orquestral: o antagonismo musical com o Comendador, o contraste na *ouverture* entre *allegro assai*, com que são sublinhadas a paixão insaciável de Don Giovanni e os acordes sombrios em *ré menor* do *andante* a que se liga o *allegro*. Em particular, é, aqui, de salientar toda a última cena, em que a força demoníaca atinge o seu ponto culminante, quando, às harmonias implacáveis da Estátua, Don Giovanni responde apenas com uma frase cortante, símbolo da sua fidelidade a si mesmo, o que acaba por ser símbolo também da sua grandeza. Assim, a sua morte toma a forma de uma apoteose. Poder-se-ia, creio, afirmar que o Don Giovanni de Mozart é um herói que, de algum modo, se encontra acima do bem e do mal.

3. D. Juan de E.T.A. Hoffmann

O espaço do texto (legível) é inteiramente comparável a uma partitura musical (clássica). [...] O que brilha, o que fulgura, o que tonaliza e impressiona, são os semas, as citações culturais e os símbolos, análogos pelo timbre forte e pelo valor de descontinuidade, aos instrumentos de cobre e de percussão. (Barthes, 1970: 29)

3.1 Sequências narrativas do conto

Hoffmann, em subtítulo, designa esta sua obra como "eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen" (Hoffmann, 1996: 55).

Quanto ao ritmo da história, pode dizer-se que ele se pauta, por um lado, pela batuta de um maestro imaginário e, por outro lado, pela condensação narrativa própria do romance policial.

Toda a narrativa é feita na primeira pessoa. Dir-se-ia, mesmo, que nos encontramos perante um narrador autodiegético, já que este relata as suas próprias experiências como personagem central da história. Segundo Hoffmann, o narrador é um viajante entusiasta. Se bem que sendo um sujeito com existência apenas textual, projectam-se nele as atitudes culturais, em particular musicais e filosóficas, do próprio autor. Por outro lado, toda a narrativa se dirige a um narratário bem explícito, *Theodor*, que cremos tratar se de Theodor Gottlieb von Hippel, "[...] vielleicht der einzige, dem Hoffmann seine Gedanken rückhaltlos offenbart und sein Herz geöffnet hat [...]" (Wittkop-Ménardeau, 1989: 14). Interessante também referir o diálogo entre o protagonista/narrador e a cantora, em que esta afirma ter representado

um papel na sua ópera mais recente, o que pode ser interpretado como uma menção implícita à produção musical de Hoffmann.

A história pode ser dividida em duas partes principais - sendo a linha divisória entre as duas a carta ao amigo - que, por seu turno, se dividem em várias sequências. A primeira sequência da história termina, em minha opinião, no fim da primeira página, com as palavras "[...] stellen wir in Rechnung." (Hoffmann, 1996: 55). Os sons dos instrumentos, as frases curtas, o diálogo com o criado podem ser considerados outros tantos quadros de referência que permitem a nós, leitores, construir o significado textual. Eivada de uma fina ironia, esta sequência insere o narratário/leitor virtual na ambiência própria do início de um espectáculo.

A segunda sequência estende-se até à entrada em cena de Leporello, D. Juan e Dona Ana, terminando com as palavras "[...] bei dem Mantel den Frevler festhaltend." (Hoffmann, 1996: 56). De notar, o uso da terminologia própria da música e a sua interpretação desta por Hoffmann. Assim, por exemplo, no *andante*, o narrador diz sentir o arrepio "del regno all pianto" (*Ibid.*: 56), enchendo-se a sua alma de horror, enquanto o *allegro* soou como "ein jauchzender Frevel" (*Ibid.*: 56). As comparações e metáforas com base musical são frequentes e têm claramente uma função significativa e cognitiva (cf. Ducrot, 1995: 488).

Mais longa, a terceira sequência termina com as palavras: "[...] im Innern kann sie hervorbringen." (Hoffmann, 1996: 58). Nesta sequência, é clara a importância dada à figura de Dona Ana. Se, para alguns críticos, ela não passa de um símbolo do amor filial, para Hoffmann, Don Juan teria deixado nela uma marca indelével.

Hoffmann faz de Dona Ana uma protagonista importante e descreve a cantora de ópera com enorme arrebatamento. A descrição feita de Don Juan, em que, como no caso de Dona Ana, assistimos à simbiose protagonista/cantor(a), é ela também pródiga em termos da sua caracterização física, reflexo, muitas vezes, de aspectos psicológicos. Por fim, aparece-nos a figura de Leporello, cuja descrição acentua os traços jocosos e irónicos desta personagem. Na sua descrição, Hoffmann parece respeitar o cenário e a entrada em cena das personagens, bem como as indicações musicais que sublinham as características das mesmas. Por último, uma referência à terceira cena, em que é claro o pouco apreço pela figura de Ottavio, descrita em termos breves e irónicos.

A quarta sequência prolonga-se até "[...] den Weg ins Freie." (*Ibid.*: 60), iniciando-se com um curto retrato de Dona Elvira. É aqui que, pela primeira vez, é referida a presença de alguém no camarote, o que, no entanto, não faz em nada abstrair o narrador do espectáculo. O fantástico e o *suspense* estão claramente presentes. De seguida, fazem a sua aparição Zerlina e Masetto, sendo este último classificado de pateta. Os mascarados são também referidos, sendo a sua intervenção classificada como "Gebet" (*Ibid.*: 59). Segue-se uma menção à festa e às peripécias que a envolvem.

Por seu turno, a quinta sequência terminaria com as palavras "ich habe *dich* gesungen, sowie deine Melodien *ich* sind." (*Ibid.*: 61). A aparição 'fantástica' de Dona Ana no camarote do *Entusiasta* é seguida de uma conversa em italiano entre os dois, em que ela expressa o seu amor pela música e em que faz uma referência breve às obras musicais do narrador, referência, contudo, não denotativa ao próprio autor. Na sexta sequência, Dona Ana deixa o camarote, pálida, continuando o delírio onírico do seu *Entusiasta*.

Na sétima sequência, passamos de imediato para o *Finale*, referindo-se o narrador aos acordes terríveis que acompanham a chegada da Estátua e ao grito de Don Juan por entre a tempestade. Dona Ana reaparece totalmente modificada, "eine Totenblässe überzog ihr Gesicht" (*Ibid.*: 63), como predizendo a sua morte.

Com as palavras "des Gewäsches satt, eilte ich in mein Zimmer" (*Ibid.*: 64), chega-se ao fim da oitava sequência, em que o narrador, enfasiado pela conversa à mesa de jantar, corre a refugiar-se no seu quarto. A sequência seguinte, a mais longa de todas e que termina com as palavras "[...] forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me!" (*Ibid.*: 70), leva-nos a acompanhar o narrador até ao camarote vazio, onde este escreve a um amigo, Theodor, as suas impressões sobre a ópera e as suas personagens.

Por fim, na décima e última sequência, é de assinalar a referência do narrador ao perfume de Dona Ana (cantora) que lhe parecera sentir, quando eram duas horas da manhã, sendo ele, no dia seguinte, informado que a cantora havia morrido às duas em ponto.

Muitos críticos consideram não conter esta história nada particularmente importante em termos literários (cf. Weinstein, 1959: 67). O mesmo já não acontece com a carta que o *Entusiasta* escreve ao amigo, onde encontramos exposta uma nova interpretação da figura de Don Juan que irá redireccionar este mito.

3.2 Nova interpretação da figura de Don Juan

De forma a melhor compreender a reformulação do mito de Don Juan, creio ser necessário, num primeiro momento, e na esteira da teorização efectuada por Claude Lévi-Strauss, centrar a nossa atenção na definição dos seus mitemas, essas grandes unidades constitutivas do Mito, cuja função significativa depende estritamente do conjunto de relações que entre elas se vão estabelecendo (cf. Lévi-Strauss, 1996: 227/234). No caso do mito de Don Juan, creio ser possível distinguir três mitemas principais: o Inconstante (Don Juan), a Estátua (a morte) e o grupo feminino. Hoffmann vai, na sua análise do mito, levada a cabo na segunda parte do seu conto, dirigir toda a sua atenção para as figuras de Don Juan e Dona Ana e para a relação existente entre ambos.

Para começar, Hoffmann vai fornecer-nos informações sobre Don Juan que "none of his predecessors had supplied in their versions" (Weinstein, 1959: 67): os seus traços fisionómicos - por exemplo, "ein kräftiger, herrlicher Körper" (Hoffmann, 1996: 66) -, a sua educação - "eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzündend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüt, ein schnell ergreifender Verstand" (*Ibid.* 66) - e, ainda, as razões que teriam contribuído para a modelação do seu *ser*, as quais passariam pelo conflito "der göttlichen und der dämonischen Kräfte" (*Ibid.* 66). Deste modo, Don Juan aparece-nos como uma '*obraprima*' da Natureza que é levada à '*queda*' pelas forças demoníacas.

Também no tocante às razões que levam Don Juan a '*saltitar*' de mulher em mulher, Hoffmann, ao contrário da maioria dos autores que apresentavam razões como a vaidade e o desejo, vai defender um novo ponto de vista: "he is in quest of the ideal woman who will give him paradise on earth" (Weinstein, 1959: 68). Ele é, além disso, um homem '*revoltado*', que se vira contra Deus e os homens: "Jeder Genuß des Weibes, war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer." (Hoffmann, 1996: 67).

Relativamente à figura de Dona Ana, Hoffmann vai introduzir, também aqui, algo completamente novo: ela é transformada na figura feminina por excelência, apesar de só por três vezes aparecer com Don Giovanni em cena. Segundo o autor, esta sua interpretação basear-se-ia exclusivamente "on suggestions in the music" (Weinstein, 1959: 69). Ele chega mesmo a defender que certas árias dirigidas a Ottavio, se refeririam, de facto, a Don Giovanni (Hoffmann, 1996: 70). Dona Ana, por seu lado, nutriria por Don Giovanni, um amante irresistível, uma forte paixão, o que explicaria a raiva com que ela persegue o assassino de seu pai: "Nur *er*, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, [...]" (*Ibid.*: 69). Segundo o critic Weinstein "it took three qualities to produce this view which no outside sources can account for: Hoffmann's fantastic imagination, his attitude toward music in general, and his personal situation at the time he wrote *Don Juan*." (Weinstein, 1959: 74)

Apesar do impacto produzido por esta nova interpretação, muitos elementos da história permanecem idênticos à interpretação tradicional: Don Juan continua a ir de mulher em mulher e o Comendador é assassinado. Aquilo que realmente muda é a atitude face às suas acções, que passam a ter um motivo. A interpretação de Hoffmann "opened the way to new treatments of the hero and the story, [...]" (Weinstein, 1959: 78), de que o ensaio *Le Don Juanisme* de Albert Camus é um exemplo lapidar.

Segundo este autor, Don Juan, ao contrário de *l'Étranger*, estaria sempre consciente do absurdo da existência humana.

4. Abordagem intertextual das obras *Don Giovanni* e *D. Juan*

[...] Um texto polivalente só consegue atingir completamente a sua duplicidade constitutiva, [...] quando consegue abolir, impiedosa e fraudulentamente, as aspas [...]
(Barthes, 1970: 40)

4.1 O processo de leitura e o fio de Ariadne

Abandonando o primado da intersubjectividade, Kristeva equacionará a problemática da criação, sob o conceito de intertextualidade, designando, desta forma, essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutra, o que faz pressupor a desvalorização do sujeito em favor de uma valorização do discurso, que adquire força própria. O sujeito passa a ser postulado como uma palavra textual ambivalente, dupla, isto é, o discurso resulta de um trabalho de fusão e re-escrita de outro(s) texto(s). O texto literário reflecte, assim, uma dupla actividade de leitura e escrita. Ele não releva de um processo de mera imitação, mas constrói-se pela leitura, vista como exercício de apropriação, absorção, transformação ou mesmo destruição que o texto opera relativamente a um *corpus*, anterior ou sincrónico: o intertexto. Esta "Zirkularität der literarischen Kommunikation" de que nos fala Jauß (*apud* Stocker, 1998: 98), e na qual o receptor assume o papel de emissor, encontra-se omnipresente no conto *Don Juan*. O principal aspecto a referir é que não são nem o emissor nem o receptor que têm algo a comunicar, mas sim o texto e o seu pré-texto, os quais entram em diálogo entre si. Kristeva afirma que "par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, et la société s'écrit dans le texte." (1969: 181): assim, no caso do conto de Hoffmann, podemos afirmar que, conhecendo os textos anteriores sobre Don Juan, em particular, o libreto da ópera de Mozart, ele vai re-escrever o mito, introduzindo-lhe traços epocais, sociológicos e literários.

A intertextualidade veio introduzir, de facto, um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual dá lugar a uma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto, ou, então, voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de *anamnese* - o que, aliás, tentarei fazer no ponto seguinte deste artigo - podendo-se concluir, com Stocker, que a intertextualidade tem uma influência inegável a nível da recepção estética, já que "Übertragen auf Intertextualität wäre das fremde, intertextuelle Wort jenes Ersatz-Zeichen, das ebenfalls nicht nur das meint, was es sagt, sondern darüber hinaus eben auch noch das, was es *im Prätext* bedeutet" (1998: 102).

No caso do texto de Hoffmann, são inúmeros os estereótipos nele presentes que nos permitem, quando procedemos à sua leitura, identificar o sistema, essencial, segundo Riffaterre, "pour que le lecteur perçoive [les] éliminations ou substitutions" (1979: 19). Deste modo, ler um texto significa interagir com ele, formulando, com base nas instruções textuais, hipóteses de sentido que se configurem narrativamente

'*possíveis*', isto é, que não contradigam o princípio da coerência textual. Assim, o comportamento que o leitor poderá evidenciar resume-se a fazer comparações entre o '*mundo possível*' e o seu mundo de referência.

Concluindo, podemos afirmar que o processo de leitura/análise de um texto constitui uma actividade que exige uma intervenção activa da instância receptora, dado que, devido aos numerosos elementos 'não-ditos', o receptor/leitor é permanentemente solicitado a tomar 'decisões interpretativas'. Se bem que dependa particularmente de um pré-texto - o libreto de Lorenzo da Ponte - , o conto de Hoffmann apresenta alusões a outros pré-textos. Por seu turno, o discurso irónico e metafórico presentes no texto são discursos inapropriados, que, conforme nota Bachtin, põem em movimento processos de reinterpretação por parte do leitor (cf. Stocker, 1998: 102).

4.2 A citação e o jogo de palavras intertextual

Uma análise cuidada do texto *Don Juan*, de Hoffmann, permite-nos rapidamente concluir da existência de um intertexto evidente, o libreto de Lorenzo da Ponte para a ópera *D. Giovanni* de Mozart, uma obra bem conhecida do público amante deste género musical. Mas não é este o único pré-texto passível de ser localizado nesta obra de Hoffmann, como veremos mais adiante. E quanto ao género, será que em *Don*

Juan estamos perante um exemplo de mudança de género literário? Como define Lenz, a mudança de género “hängt von qualitativen und quantitativen Kriterien ab, von einer gewollten inhaltlichen Übereinstimmung, zugleich jedoch gattungsspezifisch unterschiedlichen Bearbeitung” (1985: 162). Assim, relativamente à relação entre o texto de Hoffmann e o libreto de Lorenzo da Ponte, pode, desde logo, afirmar-se estarmos perante uma mudança de género literário, já que o libreto da ópera apresenta características lírico-dramáticas que se diluem, em parte, dado o próprio estilo de Hoffmann e, em parte, dado estarmos perante um conto, isto é, um texto narrativo. O texto não só preenche, assim, os critérios da intertextualidade, já que a activação do pré-texto não apresenta dificuldades para o leitor, como também a mudança de género que nele se verifica se baseia em factores estéticos, apresentando marcas que a distinguem.

Em minha opinião, poder-se-ia mesmo falar de uma outra mudança, desta feita de uma mudança de 'medium', já que Hoffmann transpõe, vezes sem conta, a própria música de Mozart para o conto. A semântica inespecífica do sistema de signos musicais torna tal transposição uma tarefa difícil, só possível devido à formação musical do autor. A transposição da música para o texto baseia-se, sobretudo, na própria sensibilidade de Hoffmann (cf. supra, 3.1).

No texto *Don Juan*, são muitas as citações usadas, as quais permitem suprir alguns hiatos em termos narrativos – já que Hoffmann não conta toda a história – e que, por outro lado, têm por função estabelecer marcas e ligações ao texto do libreto, o que vem confirmar a justeza das palavras de Compagnon, quando diz que “la citation est un élément privilégié de l'accommodation car elle est un lieu de reconnaissance, un repère de lecture.” (1979: 23). Eis, a título de exemplo, algumas das citações que encontramos no conto *Don Juan*, de Hoffmann: “Notte e giorno faticar” (p. 56), “Non sperar se non m'uccidi” (p. 57), “Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!” (p. 58), “Tu nido d'inganni!” (p. 58).

Como já referido, assiste-se, ainda, em *Don Juan*, de Hoffmann, a uma certa interversão de qualificação, já que Dona Ana nos aparece, ou é apresentada, como a figura feminina principal, dominada por uma forte paixão por Don Juan. Este, por seu turno, aparece-nos também transformado num homem culto e bonito, em conflito com as forças demoníacas.

Relativamente ao texto do libreto, verifica-se, como já mencionado, uma certa redução no relato de algumas cenas, já que, de outro modo, o discurso se tornaria demasiado profuso e retiraria força ao próprio texto; por outro lado, dá-se também uma amplificação, com a introdução da descrição dos próprios cantores, em particular da executante do papel de Dona Ana. De notar, mais uma vez, que para construir a coerência semântica de um texto é, muitas vezes, necessário que o leitor “von seinem 'inferentiellen Spaziergang' zu einem bestimmten Prätext [...] zurückgekehrt ist.” (Stocker, 1998: 103), pois só através do co-texto é possível desambiguar enunciados e reconstruir a continuidade temática de um texto, como acontece com a obra em análise.

Entretanto, e como já foi dito, é possível encontrar em *Don Juan*, de Hoffmann, três outros intertextos, com que aquele texto mantém uma interacção semiótica.

Assim, logo no início do conto, o narrador refere: “[...] das sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen bringt sekundenlang etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie.” (Hoffmann, 1996: 57). *Don Juan* é, deste modo, lançado por Hoffmann em direcção a Fausto, por, com certeza, considerar existirem pontos comuns entre os dois heróis a pôr em foco - “A man who consciously seeks the ideal woman must necessarily have intellectual qualities.” (Weinstein, 1959: 95) -, sendo, ainda, que ambos buscam o absoluto.

A segunda situação de intertextualidade encontra-se na referência a Orlando Furioso, de Ariosto (Hoffmann, 1996: 59). Orlando simboliza o herói dominado por um excesso de idealismo, que acaba por enlouquecer por amor. Mais uma vez a luta, desta feita contra as forças terrenas e o amor.

A última situação de intertextualidade, encontramos-la no paralelismo entre Dona Ana (cantora) e Antónia, uma das principais figuras do conto de Hoffmann *Rat Krespel*. Em ambas, o mesmo amor pela música, o mesmo fim trágico (anunciado).

Segundo Aguiar e Silva, este tipo de intertextualidade deverá designar-se como *homo--autoral* (Aguiar e Silva, 1997: 630), já que estamos perante um texto de um autor em relação intertextual com outro texto do mesmo autor: "[...] ao auto-citar-se, o autor espelha-se a si mesmo e é, no entanto, já outro" (*Ibid.*: 631). Na obra assistimos, não raro, a um jogo de palavras - designadas por Riffaterre como "signes doubles" (1978: 108) - pois podem gerar simultaneamente dois textos, entendidos de forma diferente. Se bem que as relações intertextuais sejam bastante claras na obra, ela não está isenta de tais jogos de palavras.

5. Considerações finais

Para além dos paralelismos existentes entre os dois textos, gostaria de salientar, mais uma vez, a intermedialidade do pós-texto, onde tudo significa sem cessar e várias vezes, a ironia fina de algumas expressões ("Der alte Papa hat seine Torheit im Finstern des kräftigen Gegner anzufallen", p. 57), o recurso à paráfrase para uma melhor descrição de certas cenas e a infinidade de alusões, em que "a lexia não é mais do que o invólucro de um volume semântico, a crista da vaga do texto plural, disposto como uma banquetta de sentidos possíveis" (Barthes, 1970: 18).

As figuras da intertextualidade, algumas das quais acabámos de citar, oferecem, portanto, um vasto campo de exploração. É, com efeito, bastante raro um texto literário ser recuperado e citado tal e qual - já vimos que tal não acontece aqui.

O novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto, o que em parte sucede com o texto de Hoffmann, literária e semanticamente mais rico do que o seu pré-texto.

Bibliografia primária

HOFFMANN, E.T.A. *Don Juan* (1ª Ed.: 1813). Stuttgart: ed. Reclam, 1996.

LORENZO DA PONTE, *Don Giovanni* (1ª Ed.: 1787), libreto da ópera do mesmo nome de W. Mozart.

MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, Edición electrónica de Matthew D. Stroud, in Colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc.

Bibliografia secundária

AGUIAR E SILVA, V. M. (1997), *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

ALLEN, Graham (2000), *Intertextuality*. London/New York: Routledge.

BARTHES, R. (1970), *S/Z*. Lisboa: Edições 70.

COMPAGNON, Antoine (1979), *La seconde main*. Paris: Éditions du Seuil.

DUCROT, O./ SCHAEFFER, J.-M. (1995), *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris: Éditions du Seuil. *Dictionnaire des Personnages* (1994). Paris : Éditions Laffont-Bompiani.

KRISTEVA, Julia (1969), *Σημειοτική*. Paris: Éditions du Seuil.

LENZ, Bernd (1985), "Intertextualität und Gattungswechsel: Zur Transformation literarischer Gattungen", in Ulrich Broich/Manfred Pfister (Ed.), *Intertextualität*. Tübingen: Niemeyer. Pp. 158-178.

LEVI-STRAUSS, Claude (1996), *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.

MOOS, Paul (1976), "E.T.A. Hoffmann als Musikästhetiker", in Helmut Prang (Ed.), *E.T.A. Hoffmann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Pp. 7-28.

RIFFATERRE, Michael (1978), *Sémiotique de la poésie*. Paris: Éditions du Seuil.

RIFFATERRE, Michael (1979), *La production du texte*. Paris: Éditions du Seuil.

STOCKER, Peter (1998), *Theorie der intertextuellen Lektüre*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

WEINSTEIN, Leo (1959), *The Metamorphoses of Don Juan*. Stanford, California: Stanford University Press.

WELLENBERGER, Georg (1986), *Der Unernst des Unendlichen*. Marburg: Hitzeroth.

WITKOP-MÉNARDEAU, Gabrielle (1989), *E.T.A Hoffmann*. Hamburg: Rowohlt Verlag.