

COORDENAÇÃO
Annabela Rita e Dionísio Vila Maior

ENTRE MOLDURAS

Da Metamorfose nas Artes,
nas Letras, nas Ciências



ESFERA DO CAOS



O mito de Don Juan. Do Sul para o Norte e do teatro para a ópera

ROSA MARIA SEQUEIRA
Universidade Aberta/CEMRI

As figuras simbólicas são como seres vivos que nascem num determinado espaço, acusam a passagem do tempo e mudam com ele. A personagem mítica de Don Juan, móvel e instável já em si, é também permeável ao que alguns autores chamam de razão topográfica e às vicissitudes da mudança temporal tanto como aos diferentes modos artísticos.

Quando Tirso de Molina concebe em Espanha *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* em 1630, era importante, no contexto que então se vivia da Contrarreforma, o exemplo devoto e edificante em que um homem leviano se arrepende tarde demais da sua vida frívola e é condenado ao Inferno pela estátua de mármore animada do Comendador, representante da justiça divina. Dito de outro modo, convinha fazer passar o aviso de que quem no último instante pede compaixão pode, ainda assim, ser condenado. Assim a peça pretendia alertar para o perigo de alguém confiar demasiado na piedade divina, no caso de levar uma vida inteira de pecado e apenas à hora da morte se arrepender.

Nascida neste contexto histórico e geográfico, a peça ostenta algumas marcas que se relacionam com o catolicismo, nomeadamente o culto das representações materiais da divindade e das possíveis intervenções miraculosas. Estas características adequavam-se mal aos países do Norte para onde o mito passou ainda no mesmo século. Em contrapartida, outras foram exploradas neste novo espaço como a do homem que rompe o contrato com os seus semelhantes, desligando-se de crenças, regras e obrigações.

Já na passagem para a Itália – país que desempenha um importante papel na divulgação do tema pelo resto da Europa – o sentido religioso e teológico se tinha perdido a favor de um maior desenvolvimento do cómico e do individualismo. O espírito da *commedia dell'arte* italiana deu um sentido novo ao donjuanismo, anulando o problema religioso e reivindicando os direitos individuais do instinto e da natureza face à moral universal e à sociedade. De inspiração popular e apostando no cómico, a figura de Don Juan contrastava com a do seu criado, num diálogo e confronto entre instinto e razão.

O tratamento do tema pelos autores italianos Cicognini e Giliberto vai repercutir-se extraordinariamente em França numa altura em que o pensamento libertino ganha visibilidade. Em 1658 Dorimond elabora uma versão francesa inspirada no sucesso das companhias italianas e em 1665 surge o *Don Juan* de Molière, obra-prima que vai marcar as produções posteriores do donjuanismo.

A libertinagem foi um movimento literário vinculado inicialmente à poesia burlesca mas acabou por ser uma dúvida do espírito de natureza filosófica e cultural com certa duração. Bévotte define-o muito bem quando refere a importância do *Don Juan* de Molière enquanto retrato da época dos intelectuais libertinos:

Leur nom de libertins indique assez par lui-même ce que l'on leur reprochait: ils affectaient de s'affranchir, de se libérer de toute obéissance envers une autorité étrangère et supérieure à celle de leur conscience. Ils proclamaient l'indépendance de l'individu envers toute règle imposée du dehors, envers toute discipline politique et religieuse établie par le pouvoir de l'État, de l'Église ou de la tradition.¹

Conforme mostra o estudo clássico de René Pintard², a filosofia libertina, originalmente italiana e francesa, vai estabelecer uma ponte com os países do Norte, especialmente com a Alemanha e a Inglaterra.

Quatro anos depois da obra de Molière, Rosimond leva à cena uma outra versão do tema e é essa que vai exercer uma maior influência sobre Shadwell (1642-1692) que, com *The Libertine* (1676), apresenta a primeira obra fora dos países latinos numa altura em que a filosofia de Hobbes (1588-1679) tinha grande divulgação e a figura do libertino era adotada literariamente³.

¹ Georges Gendarme de Bévotte – *La légende de Don Juan – Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*. Genève: Slatkine Reprints, 1993. 187.

² René Pintard – *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*. Paris: Boivin, 1943.

³ Para o estudo desta influência e comparação das duas peças ver August Steiner – «Thomas Shadwell's 'Libertine', a complementary study to the Don Juan literature». Bern: Verlag A. Francke, 1904. 66 – <http://www.archive.org/stream/thomashadwells02steigoog#page/n11/mode/2up> (acesso em 24/06/2013). No entanto, são perceptíveis outras fontes, inclusivamente italianas, por exemplo na exploração da figura do criado. que também na *commedia dell'arte* é uma figura eloquente e covarde que participa relutantemente nas intrigas do patrão. O próprio Steiner considera o criado Jacomo a personagem mais interessante da peça: «Shadwell's most original characters in most cases are comical, and the best, the most interesting person of the play is Jacomo, Don John's man» (id.: 59). Relativamente ao tratamento literário da figura do libertino, ver, por exemplo, Victoria Smith – *Libertines real and fictional in the works of Rochester, Shadwell, Wycherley and Boswell*. Tese apresentada à Universidade de North Texas, 2008 – http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc6051/m1/1/high-res_d/dissertation.pdf (acesso em 24/6/2013).

O donjuanismo, que não teve grande repercussão em Inglaterra, inicia-se aqui numa época que o podia melhor compreender⁴. O contexto anglo-saxónico, nessa pouca expressividade que dá ao mito, para ele contribui com a representação levada aos limites de uma ideia pura, a hipótese de uma liberdade radical contaminada pelo sadismo.

Ao culto da rebelião, da personalidade e do individualismo que então se iniciava e que haveria mais tarde de dar azo à conceção por Lord Byron (1788-1824) da personalidade trágica em luta contra a sociedade que vemos no seu poema *Don Juan* (1818-1824), não era alheia uma reflexão sobre os excessos e as más interpretações do libertinismo e da filosofia de Hobbes⁵. Este filósofo elegia a natureza e a razão como critérios únicos da moral, da política e da lei, que passam a não ter qualquer sentido transcendente. Isto propiciava, por um lado, a ligação da rebeldia religiosa ao ateísmo e da rebeldia política e moral à liberdade de costumes e, por outro, a convergência da filosofia e do erotismo na alcova. O título do Marquês de Sade, *La philosophie dans le boudoir* (1795) e algumas passagens de *Les liaisons dangereuses* (1782), talvez a obra em que o libertinismo ganha uma melhor expressão, revelam isto mesmo.

Com alguns traços das obras de capa e espada (no que respeita aos cenários, às identidades trocadas, aos disfarces e aos encontros noturnos), com um apreciável número de canções mas sem final feliz, a peça de Shadwell foi classificada como uma tragédia na primeira edição. Assim, o castigo dado ao protagonista no final (é arrastado para o Inferno por um grupo de demónios) pode ser entendido como consequência nefasta de ele ter vivido sem regras e sem Deus e deste modo funcionar como propaganda não libertina e moralista. Esta intenção parece evidenciar-se na moral com que a Estátua termina a peça:

Thus perish all
Those men, who by their words and actions dare
Against the will and power of Heaven declare.⁶

Don John e os seus companheiros, Don Octavio e Don Lopez, são homens da classe superior com vida dissoluta que cometem toda a espécie de crimes e atos inaceitáveis socialmente, tais como profanação de igrejas, incestos, violações e assassinios. Jacomo, o criado, apresenta um catálogo, mas não de

⁴ Diz Bévotte a propósito da pouca repercussão do tema em Inglaterra: «En dehors de l'époque de la Restauration, en dehors de Lovelace et du héros de Byron, la littérature donjuanesque n'a quère fleuri en Angleterre: les oeuvres inspirées de la légende du Burlador ou représentant des types analogues, y sont plus rares que partout ailleurs» (op. cit.: 326).

⁵ Veja-se, a propósito, o capítulo 4 do estudo de Smith, «Don John, his fellow libertines, and their misinterpretations of libertinism and hobbesian philosophy in Thomas Shadwell's *The Libertine*».

⁶ Op. cit.: 85.

conquistas femininas e sim de crimes cometidos pelo patrão e pelos seus dois amigos. A ação é frenética e só em cena ocorrem mais de dez homicídios.

The Libertine manteve-se peça favorita no repertório teatral até aos anos 1730, tendo servido de pretexto a vários músicos para óperas, *ballets* e pantominas musicais mesmo depois disso. Algumas composições de Purcell, Gluck e Isaac Pockock foram inspiradas na peça de Shadwell e foram levadas à cena respetivamente em 1692, 1761 e 1817. Charles Russell, que aponta o esforço destes autores para fugir aos efeitos fáceis de farsa do teatro popular e elevar o donjuanismo a uma dimensão trágica, refere a importância da música de Gluck e da coreografia de Angiolini numa dessas representações que teve lugar nos palcos de Viena em 1761:

For the first time, music of great dignity and a kind of heroic grandeur was closely associated with the legend, preparing the way for Mozart's Don Giovanni.⁷

Hoje mais ou menos esquecida, a peça de Shadwell *The Libertine* tem sido negativamente avaliada.

A interpretação mais usual aponta para que a caracterização exagerada de Don John tenha um intuito moralizador e satírico porque pretende questionar o libertinismo radical e anárquico:

Shadwell's play *The Libertine* is a striking «collage» made out of Don Juan legend, the comedy of humours, the horror tragedy and the Spanish cloak and sword plays. What lends coherence to the heterogeneous material is the satiric portrait of Don John as a Hobbesian rake in anarchic pursuit of pleasure.⁸

Uma outra interpretação, menos comum, relaciona-a antes com o gosto do exercício do poder sobre os outros:

Shadwell's Don John and his fellow libertines commit murder, rape women, and vandalize churches (social institutions) simply because they can, not because they wish to prove a point or make a statement – political, social, or otherwise. Their only motivation, especially in the case of Don John, is to exert authority and power over others.⁹

⁷ Charles Russell – «*The Libertine Reformed: 'Don Juan' by Gluck and Angiolini*». *Music & Letters*, 1984. Vol. 65, n.º 1: 17 – <http://www.jstor.org/stable/736334> (acesso em 24/6/2013).

⁸ Gustav Ungerer – «Thomas Shadwell's *The Libertine* (1675): a forgotten restoration Don Juan play». 1990: 237-8. <http://www.google.com/search?ie=UTF-8&oe=UTF-8&sourceid=navclient&gfns=1&q=the+libertine+thomas+shadwell> (acesso em 24/6/2013).

⁹ Smith – *op. cit.*: 64.

Apesar do impacto que teve no domínio musical e do possível valor documental enquanto crítica social de uma época em que as classes mais elevadas tendiam a excessos e ao abuso de poder, a obra de Shadwell tem sido considerada de valor literário nulo.

Do lado francês a peça é vista como uma deformação «peu originale dans ses inventions, faite en grand partie d'imitations et d'emprunts»¹⁰; uma repetição confusa do que já havia sido feito antes, dando «une impression de désordre, alors que rien, dans le mythe, n'est véritablement perverti»¹¹; e um exagero, tanto na caracterização do herói como na violência em palco, «le théâtre de Shadwell est, sinon un théâtre de la cruauté, du moins un théâtre de la violence»¹².

Em Inglaterra, os excessos do drama da Restauração eram igualmente reprovados pelos críticos vitorianos e só mais tarde a obra foi um pouco mais valorizada.

No meu entender, ela terá de ser lida como uma subversão muito ambígua dos géneros em que se apoia, o que, de resto, está de acordo com as próprias indicações do autor que a classifica como uma «peça extravagante» no Prólogo («as wild and extravagant as the Age») e, sobretudo, não pode ser menosprezada a sua importância para o rumo que o donjuanismo haveria de tomar. Não só a nível musical, através de Gluck e outros compositores, a peça de Shadwell foi um caminho para o *Don Giovanni* de Mozart / Da Ponte, mas também o foi a nível literário.

Concebida nos anos em que a tragédia de horrores era muito popular (o género atinge o seu pico de popularidade precisamente em meados de 1670), a obra é muito marcada pelo gosto da época, mas não deixa de subverter as regras da tragédia: «Shadwell, through Don John and his cohorts, satirizes libertinism, Hobbes's philosophical tenets, and tragedy as a genre»¹³.

De facto, *The Libertine* é predominantemente uma peça musical cómica e irónica que explora bem a figura do criado, Jacomo, na tradição italiana, podendo ser encarada como uma subversão, não só da tragédia, mas de todos os géneros então em voga (da tragédia de horrores, da comédia de costumes e da sátira). E assim se deve entender a declaração de Don John de que a violação é um ato nobre e heroico porque evita o prejudicial relacionamento amoroso.

Shadwell faz vários outros tipos de subversão: quando a estátua dá a beber sangue a Don John e aos seus outros dois companheiros, não só inverte a tradição eucarística de transformação do sangue em vinho, mas deste modo

¹⁰ Bévoite – *op. cit.*: 350.

¹¹ C. Keller – «Thomas Shadwell», Pierre Brunel (org.) – *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Laffont, 1999. 861.

¹² *Ibidem*.

¹³ Smith – *op. cit.*: 55.

acentua a exclusão das personagens da humanidade, tornando-as anticristos em vez dos deuses que pretendiam ser. Em si, Don John é pura positividade:

Don John:
My Sense instructs me, I must think 'em right.
On, on my Soul, and make no stop in pleasure,
They're dull insipid Fools that live by measure.¹⁴

A lei individual e a lei social opõem-se quando a vivência do prazer implica o sacrifício das vidas dos demais. A escolha de Don John de viver segundo a sua natureza, rompendo o contrato com os seus semelhantes, afasta-o deles. Na famosa ária do champanhe da ópera de Mozart, o vinho simboliza a desmedida dos prazeres terrenos que o herói de Shadwell adota até ao limite:

Don John:
Youth is a Fruit that can but once be gather'd,
And I'll enjoy it to the full.¹⁵

E na linha da subversão, não podemos deixar de achar cómica a cena do envenenamento de Leonora (a Elvira de outras obras) quando Don John diz a seu respeito:

Don John:
This is the most unreasonable, insatiable loving Lady that ever was abused by man; she has a kind of Spaniel love, the worse you use her, the more loving she is. Pox on her, I must be ride of her.¹⁶

Uma outra virtualidade da peça e ainda uma outra subversão é dar ao protagonista uma dimensão grandiosa e heroica pela primeira vez, aspeto que vai ser adotado por Mozart / Da Ponte: a não conversão e a fidelidade aos seus princípios tornam-se na peça de Shadwell e na ópera de Mozart uma questão essencial como era o arrependimento no drama fundacional.

O duplo «não» de Don Giovanni em Mozart / Da Ponte (*Pentiti scellerato!* – *Non vecchio infatuato!* – *Pentiti.* – *No*) na Cena 17 do II Ato tem a correspondência no sim à vida que ele encarna. Mas em Shadwell esta questão

¹⁴ Shadwell – *op. cit.*: 28.

¹⁵ *Idem*: 72.

¹⁶ Shadwell – *op. cit.*: 54-5.

merece tanta importância que se estende por três cenas, o que traz a ressonância bíblica de figuras como Judas e Pedro que negam Cristo por três vezes («não cantará o galo sem que me tenhas negado três vezes»).

Primeiro, a forma de um fantasma incita Don John e os companheiros ao arrependimento:

Ghost:
Heaven has permitted me to animate
This Marble body and I come to warn
You of that vengeance is in store for you,
If you amend not your pernicious lives.

Don John:
We are too much confirm'd.¹⁷

Depois da recusa, acompanhada de provocações à Estátua, esta ainda insiste:

Ghost:
Cannot the fear of Hell's eternal tortures,
Change the horrid course of your abandon'd lives?
Think on those Fires, those overlasting Fires,
That shall without consuming burn you ever.

Don John:
Dreams, dreams, too slight to lose my pleasure for.¹⁸

E lança-lhe ainda um último repto:

Statue:
Will you not resent and feel remorse?

Don John:
Cou'dst you bestow another heart on me, I might; but with this
heart I have, I cannot.¹⁹

¹⁷ Shadwell – *op. cit.*: 71.

¹⁸ Shadwell – *op. cit.*: 73.

¹⁹ *Idem*: 84.

O exemplo devoto para o qual o donjuanismo de início remetia, relacionado com o contexto medieval da Contrarreforma, é agora um interesse mais moderno e mais inequívoco pelo indivíduo, e Don Juan torna-se uma figura que pode ser admirada pela sua coerência e até pelo seu heroísmo. As cenas finais de Rosimond e de Molière são bastante curtas e não têm esta dimensão heroica. Em contrapartida, o herói de Shadwell não compromete nunca a sua liberdade que assume corajosamente e repetidamente mesmo na iminência da morte. Só em anos mais recentes isto é reconhecido, embora sem se estabelecer a correlação com a obra de Mozart / Da Ponte:

Shadwell makes Don John entirely courageous. He faces his destruction with bravery, without compromising his horrible principles. The emphasis on heroism goes beyond the more ambiguous endings of Tirso and Moliere, where we may or may not find Don Juan a heroic figure.²⁰

À semelhança de Don Giovanni de Mozart, e em contraste com a figura dos dois criados nas duas obras, também Don John não mostra qualquer receio: «These things I see with wonder, but no fear»²¹. E a sua atitude é de desafio, ecoando o «foolish Ghost» da peça no «veccio infatuato» da ópera:

Don John:
Think not to fright me, foolish Ghost; I'll break your
Marble in pieces, and take down your Horse.²²

A atitude aparentemente paradoxal de conceber um herói da sensualidade e condená-lo no final pela justiça divina é explicada pela tensão da individualidade face à coletividade que começou a manifestar-se durante o século XVI e que se acentuou no século seguinte. Daqui resultou o tratamento ambíguo de Don Juan, simultaneamente marcado por traços divinos e diabólicos numa espécie de cumplicidade entre os poderes de Deus e do Diabo. Satanás poderá ser um instrumento do amor divino ao apossar-se de Judas²³, imediatamente antes das suas três negações. De igual modo, colocar a rebeldia no seu extremo poderá servir para a rejeitar e confirmar o poder da lei social.

²⁰ Anthony Kaufman - «The Shadow of the Burlador: Don Juan on the Continent and in England», *Comedy from Shakespeare to Sheridan: Change and Continuity in the English and European Dramatic Tradition*. Newark / London: Ed. & Introd. A. R. Braunmuller and J. C. Bulman, 1986. 249.

²¹ Shadwell - *op. cit.*: 84.

²² *Idem*: 84.

²³ Evangelho Segundo S. João. 13: 27.

Deve-se também a Shadwell o contraste entre duas possíveis atitudes femininas perante Don Juan, corporizadas em Leonora e Clara que, na ópera de Mozart, constituem o par Donna Elvira e Donna Anna.

Leonora / Donna Elvira é a mulher humilhada, mas irremediavelmente apaixonada, que renuncia tanto à vingança como à reconciliação e cuja piedade e preocupação pelo marido não esmorecem. Pelo contrário, Clara / Donna Anna²⁴ é a mulher que aspira à vingança na linha das heroínas furiosas da tragédia, interiorizando o conflito entre forças divinas e demoníacas: «Let us not waste our time in fruitlest grief; let us employ some to pursue the murderers»²⁵.

Mozart fez dela um mito em torno do qual os românticos centraram a intriga ao explorar a ideia de que ela é o último e único amor de Don Juan que se revela demasiado tarde. Na ópera de Mozart, o confronto musical entre Donna Anna e Don Giovanni mostra-se no dueto / duelo amoroso, sugerindo que ela é a única mulher digna dele.

Quando a ópera de Mozart é representada em Praga, o donjuanismo já pertencia à tradição cultural do Ocidente, pois o tema era falado em várias línguas e em vários países. E. T. A. Hoffmann (1776-1822) faz uma interpretação muito particular da ópera, sobretudo atendendo aos aspetos musicais (o autor, também músico, muda o seu nome do meio para Amadeus em honra a Mozart) e é essa interpretação que vai influenciar o romantismo alemão e o teatro russo no protagonismo dado a Donna Anna, embora retomando ou não o seu valor redentor.

Hoffmann elege alguns aspetos secundários do tema e um deles é a importância de Donna Anna, em detrimento de Donna Elvira, precisamente por aquela ser mais enigmática. Na estrutura do mito, ela passa a ter um papel fundamental como mulher destinada a revelar a Don Juan a sua natureza divina. Este novo foco de interesse do mito diminui o tradicional papel da estátua do Comendador:

Chez les poètes qui ont suivi Mozart glósé par Hoffmann, on a l'impression que l'auguste Statue n'est plus qu'un exécutant. Don Juan meurt d'abord d'avoir rencontré en Donna Anna la damnation de l'amour violent; il ne peut pas ne pas l'aimer, il ne peut pas l'aimer. Elle est prise dans la meme contradiction.²⁶

²⁴ Escolho a versão italiana do nome e não a espanhola (Doña Ana), uma vez que a personagem deve a Mozart a sua celebridade.

²⁵ Shadwell - *op. cit.*: 63.

²⁶ J. L. Backès - «Donna Anna», Pierre Brunel (dir.) - *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont, 1999. 29.

Bernard Shaw parodia este aspeto trágico em *Man and Superman* (1903), a sua peça sobre Don Juan: «that's the devilish side of a woman's fascination: she makes you will your own destruction»²⁷.

A interpretação romântica de Hoffmann, propondo um herói em busca de um ideal de mulher, propiciou também a fusão do mito de Don Juan com o mito de Fausto, cuja versão mais interessante é talvez a de Grabbe, *Don Juan und Faust* (1829). Com a junção destes dois mitos, cujas possibilidades já foram sistematicamente anotadas por Becerra Suárez²⁸, também se dá a junção de duas filosofias de vida que podem ser consideradas opostas: por um lado, uma filosofia da luz, católica, sulista, de afirmação da vida e do prazer voluptuoso e, por outro, uma filosofia resultante do protestantismo, um mito do Norte, da noite e da meditação que busca o absoluto no conhecimento.

O donjuanismo é, sem dúvida, um ponto de encontro do imaginário europeu. Mas é também um lugar de convergência de diversas formas artísticas. Nessa confluência, importa não esquecer o papel essencial de Shadwell nas ideias que reconhecemos em Mozart, o verdadeiro criador do mito, segundo Jean Rousset²⁹. Através do confronto da palavra e da música, Shadwell e Mozart / Da Ponte deram a Don Juan o enigma necessário para que a personagem e o mito pudessem evoluir em diferentes direções. Ambos enviam Don Juan para o inferno, mas não deixaram de o caracterizar com os traços positivos que haveriam de marcar o Don Juan contemporâneo.

Termino com duas interrogações: quão europeu é o mito de Don Juan e qual a forma artística que lhe é mais própria?

Para responder à primeira questão, teremos de seguir o rasto do idealismo de Hoffmann até à literatura brasileira. Aqui, a tendência é fazer de Don Juan «um anjo caído do paraíso da Beleza, que vagaria seduzindo e burlando na Eterna Busca da Mulher Ideal», constata Souza Araújo³⁰ que, tendo estudado sistematicamente o donjuanismo no Brasil, conclui que a poesia concentra em importância temática e número de obras o tratamento mais representativo do mito enquanto o tema não desperta grande entusiasmo por parte dos autores na ficção³¹. Talvez seja por esta demanda poética que o tema tem mais

²⁷ George Bernard Shaw – *Man and Superman*. 2010 [1909]. 27. http://www.wordiq.com/books/Man_And_Superman/27 (acesso em 24/6/2013).

²⁸ Carmem Becerra-Suárez – *Mito e literatura – estúdio comparado de Don Juan*. Vigo: Serviço de Publicações da Universidade de Vigo, 1997. 143-5.

²⁹ Jean Rousset – «Don Juan ou as metamorfoses de uma estrutura», Jean Rousset e outros – *O mito de Don Juan*. Tradução de Maria Luísa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Arcádia, 1981. 40.

³⁰ Jorge de Souza Araújo – *Do penhor à pena: estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências*. Ilhéus / Bahia: Editus (Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz), 2005. 246.

³¹ *Idem*: 249-250.

aceitação na poesia lírica: «a imagem que predomina na incorporação do mito de Don Juan na literatura brasileira tem o faro do absoluto, a inconstância da alma, a assunção trágica da insatisfação existencial»³².

A segunda questão conduz ainda a uma outra:

Poderá Don Juan, que nasceu no teatro e morre em cena, manter a sua grandeza tragicômica noutro lugar que não o género teatral? Não perderá ele o seu poder se deixar de ignorar a sua morte quando a encara de face como no teatro de Shadwell e no texto de Da Ponte na ópera de Mozart?

³² *Idem*: 247.