

UNIANDRADE

*Scripta Alumni*

N.6, 2011





# Scripta Alumni

Uniandrade  
Curitiba, n.6, 2011

## SUMÁRIO

**5 Apresentação**

**RELEITURAS I – TEXTOS LITERÁRIOS EM ASSOCIAÇÃO COM OUTROS TEXTOS**

**7** Os influxos do dadaísmo e do cubismo na etnopoética de Jerome Rothenberg  
Sirineu Z. M. de Witt

**23** O diabólico em *Viagem à terra do Brasil*  
Angelita Natel

**43** *Orgulho e preconceito e zumbis*: o diálogo entre o cânone e a paródia sob a ótica da crítica feminista  
Maurício Ferreira Santana

**57** A queda da casa do patriarca  
Gabriela Szabó

**72** Discurso em farrapos: a peça radiofônica *Cascando*, de Samuel Beckett  
Irene Kondo Izawa

**82** O personagem contemporâneo: alguns pensamentos sobre o precursionismo da *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues  
Lígia Souza de Oliveira



- 93** *Senhora dos afogados: uma paródia rodriguiana?*  
Daniele Maria Castanho Birck
- 105** Vinicius de Moraes: lirismo e erotismo em *Marinha*  
Irene Camilo  
Sigrid Renaux, *PhD*
- 116** Poesia a ferro e fogo: trabalho e inspiração em *O ferrageiro de Carmona*, de João Cabral de Melo Neto  
Cleunice Fritoli

### **RELEITURAS II - ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DE TEXTOS LITERÁRIOS**

- 127** *A megera domada: relações intermediáticas de Shakespeare e Zeffirelli*  
Climene de Moraes Favero
- 140** *Drácula* (1897): a transtextualidade para além do Passo Borgo  
Maxwel de Azevedo Dantas

### **LITERATURA E CULTURA - CONCEITOS EM DEBATE**

- 157** Culturas orais e culturas letradas: alguns dilemas da África contemporânea e *A varanda do Frangipani*, de Mia Couto  
Ana Beatriz Matte Braun
- 170** Questões de representação ficcional no romance oitocentista brasileiro: as *Cartas a Cincinnato*  
Ewerton de Sá Kaviski

### **O TEATRO DE HENRIK IBSEN SOB DIVERSOS OLHARES**

- 192** A presença do sinistro em *O pequeno Eyolf* (1894)  
Marly Agumi Sanefuji Werner
- 202** A mentira vital em *O pato selvagem* (1884)  
Suzana Mierzva Ribeiro
- 212** Os subterrâneos da subjetividade das personagens em *Rosmersholm* (1886)  
Deangelis Andriago Ruhmke



**223** A constituição identitária da personagem feminina em  
*A dama do mar* (1888)  
Marcia Valeria Costa Sales

**233** O “eu” múltiplo, contraditório e em constante processo em  
*Hedda Gabler* (1890)  
Saray do Rocio Chila Meira

**248 Normas para publicação**



# *Scripta Alumni*

NÚMERO 6 ANO 2011

ISSN 1984-6614

Publicação Semestral do Curso de Mestrado em Teoria Literária  
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade

Vice-Reitora: Prof.<sup>a</sup> Maria Campos de Andrade

Pró-Reitora Financeira: Prof.<sup>a</sup> Lázara Campos de Andrade

Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:

Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitora de Planejamento: Prof.<sup>a</sup> Alice Campos de Andrade Lima

Pró-Reitora de Graduação: Prof.<sup>a</sup> M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade

Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Edna Polese, Verônica Daniel Kobs

## CONSELHO EDITORIAL

Adriana da Rosa Amaral (UNISINOS), Anna Stegh Camati, Benedito Costa Neto Filho (Unicuritiba), Brunilda T. Reichmann, Cátia Toledo Mendonça (Fafipar), Edna Polese, Eunice de Moraes, Janice Cristine Thiél, José Antonio Vasconcelos (USP), Mail Marques de Azevedo, Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), Sigrid Renaux, Verônica Daniel Kobs

Projeto gráfico, capa e diagramação eletrônica: Léia Rachel Castellar  
e Verônica Daniel Kobs

Revisão: Edna Polese, Verônica Daniel Kobs



## APRESENTAÇÃO

A revista *Scripta Alumni* número seis apresenta dezoito artigos, distribuídos em quatro subseções: *Releituras I – textos literários em associação com outros textos*; *Releituras II – adaptações fílmicas de textos literários*; *Literatura e cultura – conceitos em debate*; e *O teatro de Henrik Ibsen sob diversos olhares*.

Em *Releituras I – textos literários em associação com outros textos*, os artigos propõem diferentes interpretações das obras analisadas, a partir das relações literatura/literatura e literatura/teoria. *Os influxos do dadaísmo e do cubismo na etnopoética de Jerome Rothenberg* relaciona a alteridade à multiplicidade, característica marcante de Picasso. O artigo *O diabólico em "Viagem à terra do Brasil"* remete ao período do descobrimento das Américas e analisa a influência do diabólico na literatura de viagem.

O terceiro artigo, *"Orgulho e preconceito e zumbis": o diálogo entre o cânone e a paródia sob a ótica da crítica feminista*, retoma o texto clássico de Jane Austen, para analisar os papéis da mulher em duas épocas distintas. Refletindo sobre o poder patriarcal, o texto intitulado *A queda da casa do patriarca* aborda a opressão sofrida pelas personagens femininas, em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e em *A menina morta*, de Cornélio Penna.

Com base nos pressupostos teóricos de Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac e outros autores, *Discurso em farrapos: a peça radiofônica "Cascando", de Samuel Beckett*, faz uma análise cuidadosa de um texto que compõe as experimentações do dramaturgo com o "teatro de vozes". Uma releitura da análise que Sábato Magaldi fez da peça *Valsa n. 6* é apresentada no trabalho *O personagem contemporâneo: alguns pensamentos sobre o precursionismo da "Valsa n. 6", de Nelson Rodrigues*. O dramaturgo brasileiro também é assunto do artigo *"Senhora dos afogados": uma paródia rodriguiana?*, que compara a peça *Senhora dos afogados* à *Electra enlutada*, de Eugene O'Neill.

Para marcar a presença da poesia brasileira neste número da *Scripta Alumni*, dois textos encarregam-se de analisar os versos de Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto: *Vinicius de Moraes: lirismo e erotismo em "Marinha"* e *Poesia a ferro e fogo: trabalho e inspiração em "O ferrageiro de Carmona"*, de João Cabral de Melo Neto. O primeiro enfatiza o erotismo, relacionando-o a imagens e símbolos que propiciam analisar o lirismo sob nova perspectiva. O segundo artigo usa uma conferência do autor João Cabral para propor três diferentes leituras para o poema *O ferrageiro de Carmona*.

A seção *Releituras II – adaptações fílmicas de textos literários* aproxima artes e universos distintos, por meio da análise de textos clássicos



da literatura universal. Os títulos dos textos são autoexplicativos e se encarregam de apresentar seus objetos de estudo: "A megera domada": relações intermediáticas de Shakespeare e Zeffirelli e "Drácula" (1897): a transtextualidade para além do Passo Borgo.

Os dois trabalhos seguintes integram a parte intitulada *Literatura e cultura - conceitos em debate*. O primeiro deles, *Culturas orais e culturas letradas: alguns dilemas da África contemporânea* e "A varanda do Frangipani", de Mia Couto, parte da duplicidade de narrativas do texto analisado para discutir as diferentes tradições relacionadas à cultura letrada e à cultura oral. Em *Questões de representação ficcional no romance oitocentista brasileiro: as "Cartas a Cincinnato"*, o foco é a obra de Franklin Távora, que embasa reflexões sobre o conjunto formado por representação, imaginação e verossimilhança.

Por fim, a revista traz um dossiê temático, *O teatro de Henrik Ibsen sob diversos olhares*, com cinco artigos: *A presença do sinistro em "O pequeno Eyolf" (1894)*, *A mentira vital em "O pato selvagem" (1884)*, *Os subterrâneos da subjetividade das personagens em "Rosmersholm" (1886)*, *A constituição identitária da personagem feminina em "A dama do mar" (1888)* e *O "eu" múltiplo, contraditório e em constante processo em "Hedda Gabler" (1890)*. Os textos partem da perspectiva freudiana e abordam diferentes situações de conflito das peças de Ibsen, e da vida. A grandiosidade e a complexidade da psique humana revelam-se nesses textos, que analisam o universo intimista dos personagens, perscrutando seus vícios e seus segredos e tentando apreender ao menos uma pequena parte de suas vastas identidades.

Boa leitura a todos.

Edna Polese  
Verônica Daniel Kobs  
Editoras



# OS INFLUXOS DO DADAÍSMO E DO CUBISMO NA ETNOPOÉTICA DE JEROME ROTHENBERG<sup>1</sup>

---

Sirineu Zanchi Medeiros de Witt<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este trabalho propõe-se a observar os influxos do dadaísmo e cubismo presentes na etnopoética de Rothenberg. Partindo do momento em que ele proclama a sua alteridade, desvinculada do tradicionalismo, utilizando na sua forma de produção um viés do pensamento dadaísta e da visão multifacetada de Picasso, o autor insere, na sua etnopoesia, textos dos índios Delaware, abrindo espaço para as minorias numa visão de "Imago mundo". Relacionamos ainda *As cartas do vidente* de Rimbaud à etnopoética de Rothenberg: este faz uma tentativa de buscar no ethnos, matéria prima para a produção e aquele "esgota em si próprio todos os venenos até alcançar as quintessências" momento em que ele encontra inspiração para a produção poética.

**Palavras-chave:** Etnopoética. Quintessências. *Ethnos*.

**ABSTRACT:** This work is proposed to observe the influxes presents of the dadaism and the cubism in the ethnopoetic of Jerome Rothenberg. Leaving of the moment in that he proclaims his alterity, disentailed of the traditionalism, using in his production form an inclination of the thought Dadaist and of Picasso's wide vision, the author inserts in his ethnopoetry texts of the Indians Delaware, opening space for the minorities in a vision of "Imago mundo". We still associated *The letters of the clairvoyant* by Rimbaud to the ethnopoetic by Rothenberg: this makes an attempt of looking for in the ethnos elements for the production and that one, "it exhausts in own you the poisons up to reaching the quintessence", moment in that he finds inspiration for the poetic production.

**Keywords:** Ethnopoetic. Quintessence. Ethnos.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 14 de outubro de 2011 e aceito em 28 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Janice C. Thiél.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: sirineudewitt@gmail.com





Este trabalho é uma possível leitura sobre *Je est un autre: A etnopoética & o poeta como outro* de Jerome Rothenberg, em que se observa a presença de influxos da vanguarda europeia presentes na etnopoesia de Rothenberg e resgatados como matéria prima para a reconstrução de uma etnopoética desvinculada do pensamento conservador.

Rothenberg é um poeta norte americano que sobreviveu aos horrores da segunda guerra mundial e escolheu como espaço para iniciar a sua produção literária a Alemanha destruída pelo conflito, conforme cronologia do autor, a seguir:

Nasci na cidade de Nova York, em 1931, filho de imigrantes judeus que, dez anos antes, haviam empreendido sua jornada ao Novo Mundo, da Polônia à América. Fui criado no Brooklyn e depois no Bronx, numa época de depressão, guerra e holocausto. Minha educação, do primário à universidade, foi toda em colégios públicos de Nova York, e lá pelos meus dezesseis anos decidi que seria poeta. Esta determinação, como percebi depois, era uma reação ao enfraquecimento da linguagem em todo o mundo e um desejo de mudar ou renovar essa linguagem por todos os meios ao meu dispor. (...). Trilhando este caminho, sofri com os obstáculos da poesia e política conservadoras que dominavam a década de 1940 e início da de 1950, e ainda penei por dois anos no serviço militar durante uma guerra da Coreia quase por terminar. Por causa disso, contudo, é que passei dezoito meses na Alemanha (em 1954 e 1955), batalhando para escrever poesia e começando a me envolver nos prazeres da tradução. (ROTHENBERG, 2006, p. 249)

Através desse breve discurso histórico, proferido pelo próprio Rothenberg, nota-se que desde a adolescência ele cultivava o desejo de ser poeta.

Os bairros do Brooklyn e Bronx em Nova York, representam na vida de Rothenberg uma fase embrionária. Um momento de observação daquele mundo que vivia sob forte depressão econômica. A decisão em ser poeta aos dezesseis anos de idade, como o próprio poeta descobre mais tarde, surge diante de um enfraquecimento da linguagem, e do seu desejo em mudar aquela realidade conservadora. A sua trajetória é marcada por momentos de grandes dificuldades pessoais, políticas e sociais.

A sua participação como militar no conflito da Coreia é um momento em que ele conviveu com o sofrimento e a dor do outro. A Alemanha pós-guerra é o marco inicial da sua produção literária. E a sua participação em vários movimentos culturais nos Estados Unidos, são espaços físicos e



psicológicos que além de marcarem a sua trajetória, transformaram-se em experiências que serviram de referência para a sua formação intelectual, cultural e produção poética.

Seria possível dizer que a trajetória de vida de Rothenberg entrelaçou-se à arte, ao buscar no passado histórico literário pré-modernista, de Tristan Tzara, Picasso, e as quintessências de Rimbaud um referencial para a produção da sua etnopoesia?

Ao afastar-se do cânone e incluir na sua etnopoética textos de nativos norte-americanos é uma forma de desconstruir aquilo que o tradicionalismo poético contemplava e a partir de então produzir algo novo.

O dadaísmo em uma de suas características propõe a guerra como forma de recomeçar tudo novamente. Por coincidência ou não, Rothenberg escolheu um espaço propício para iniciar a produção da sua poesia. A Alemanha destruída pela segunda guerra, e o prolongado e doloroso momento da sua reconstrução, serve de espaço de inspiração para a produção de sua poesia. É um momento em que ele prova da experiência do caos causado pelo sistema que os dadaístas não queriam repetir.

Pedro Cesarino lembra:

O próprio Rothenberg reconhece que os fundamentos para aquilo que ele chamaria de “etnopoética” já haviam sido lançados pelo modernismo europeu, por exemplo nas figuras de Tristan Tzara, de Picasso, ou mesmo de Gertrude Stein. O autor lembra que Picasso, ao descobrir que as máscaras africanas não eram meras peças de escultura, mas “coisas mágicas, mediadores, armas e ferramentas”, entendeu que “se dermos formas aos espíritos, nos tornamos independentes” – e a partir disso disse então ter “compreendido porque era um pintor”. (ROTHENBERG, 2006, p. 5-6)

Picasso ampliou a sua visão como artista a partir do momento em que mergulhou a fundo naquilo que acreditava. Não apenas através de um único olhar, mas múltiplos olhares e múltiplos ângulos. Ao reconstruir as imagens e reagrupá-las sob diversos ângulos, ele reconstrói aquilo que havia sido desconstruído.

O viés que Rothenberg busca resgatar, na etnopoética proposta por ele, é uma herança daquilo que os pré-modernistas e modernistas abordaram no passado. Na sua etnopoética ele incorpora características do pensamento dadaísta e cubista e os traz para a contemporaneidade.



## Segundo Teles:

Para os dadaístas, entretanto, não havia passado, nem futuro: o que havia era a guerra, o nada; e a única coisa que restava ao artista era produzir uma antiarte, uma antiliteratura: “Dadá não significa nada”, “a obra não tem causa nem teoria” e “Eu estou contra os sistemas; o mais aceitável dos sistemas é o de não ter princípio algum”, “não sabemos o que queremos; sabemos o que não queremos: não queremos o passado”. (TELES, 1983, p. 132)

Na sua etnopoética, Rothenberg aborda diferentes textos produzidos pelas mais diversas etnias. Talvez numa tentativa de aproximar o belo que existe nas mais variadas formas de produção poética. Afastando-se do pensamento eurocentrista e aproximando-se das periferias, abre oportunidade para a manifestação da voz das minorias, numa tentativa de resgatar o primitivo, o pensamento primeiro, distante do pensamento manipulador do sistema.

Esse olhar desvinculado do tradicionalismo é reflexo da sua história de vida e da produção poética inspirada pelos influxos do pensamento pré-modernista de Tzara, Picasso e poetas como Rimbaud, que buscaram no caos ou na escuridão a semente para a reconstrução da poesia.

Tzara, em seu último manifesto, em resposta ao momento em que estava vivendo dá uma receita de como deveria se fazer um poema dadaísta, como se observa no fragmento a seguir:

Pegue um jornal.  
 Pegue a tesoura.  
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.  
 Recorte o artigo  
 Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.  
 Agite suavemente.  
 Tire em seguida cada pedaço um após o outro.  
 Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.  
 O poema se parecerá com você.  
 E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público. (TELES, 1983, p. 132)



A receita de Tzara demonstra a decepção desse poeta diante horror daquele momento histórico. Qualquer coisa que não representasse o pensamento do sistema vigente seria algo original pois o poema seria parecido com quem o produziu.

Rothenberg marcou sua trajetória nos mais variados movimentos poéticos e culturais nos Estados Unidos. Participou de um novo despertar da poesia no século XX. Conforme abordagem de Pedro Cesarino:

O poeta esteve no centro do segundo despertar da poesia no século XX que, entre Nova York e São Francisco, abrigou movimentos artísticos e tendências diversas tais como a poesia Beat, o grupo de Black Mountain, o Fluxus, a poesia concreta, o L=A=N=G=U=A=G=E, a efervescência do jazz, a própria “etnopoética” e toda uma profusão boêmia e criativa, característica daquilo que Pound chamou de *vortex*: “local de intersecções culturais & fusões, no qual ‘toda experiência se acumula’ para fazer de presente e passado algo novo”. Bebendo na fonte de pensadores como Cassirer e da antropologia cultural norte-americana, Rothenberg se influenciou por todo o ambiente multiculturalista e libertário surgido após a Segunda Guerra e o marcatismo. O tão falado “pós-moderno” não era senão um pós-holocausto ou pós-bomba, como escreveria Rothenberg em 1990, ou ainda, “pós-moderno no sentido em que Tristan Tzara havia falado do Dadá três décadas antes [de 1950], instaurando uma resistência questionadora tanto do passado quanto do presente, incluindo todas aquelas ‘escolas modernas’ que ainda seguiam a regra do império”. (ROTHENBERG, 2006, p. 6)

Rothenberg não só participou desses movimentos de intersecções e fusões culturais ocorridos nos Estados Unidos. Mas abriu espaço na sua etnopoética para textos de nativos americanos, das mais diversas etnias. Uma forma encontrada por ele para resistir ao pensamento eurocêntrico. Seguindo aquilo que Tzara propusera de que “o pensamento se faz pela boca” (TELES, 1983, p. 132).

Já em *Proposições revolucionárias* (1966), Rothenberg afirma que: “Uma revolução na poesia, na pintura ou na música faz parte de um plano revolucionário total. A arte (moderna) é fundamentalmente subversiva. Sua investida é em direção a uma revolução ilimitada (contínua).” (ROTHENBERG, 2006, p.15).

Cada momento deve ser o repensar de um momento anterior, no sentido de modificar, reconstruir e subverter a ordem. O contrário não seria revolucionário, mas imitação. E essa subversão necessita ser constante.



Rothenberg apresenta um panorama de como ele pensa a etnopoética, conforme citação a seguir:

A poética em questão, à qual nos referimos como *etnopoética*, ressurgiu depois da segunda guerra mundial (com seu racismo excessivo e assassino) e dos deslocamentos do sistema colonial europeu durante o período pós-guerra. Sempre que apareceu – e algumas das suas versões podem ser tão antigas quanto a própria consciência humana – ela tomou a forma do que Stanley Diamond, numa “crítica da civilização” recentemente revista, chama de “a busca do primitivo” ou, mais precisamente, a “tentativa de definir um potencial humano primário”. A busca como tal não está de modo algum limitada ao mundo “moderno” (embora nossa preocupação com ele apareça bastante), mas é sentida igualmente nas palavras do clássico Heráclito, frequentemente citadas por Charles Olson: “O homem é alienado daquilo com o que está mais familiarizado”. E ela também está presente no pensamento daqueles que o ocidente considerou “primitivos” ao máximo, como quando os índios Delaware nos contam em seu *Walum Olum*:

no começo do mundo

todos os homens tinham conhecimento com alegria

todos tinham lazer

todos os pensamentos eram agradáveis

naquela época todas as criaturas eram amigas.

O passado é o que é – ou foi – mas também é algo que descobrimos e criamos através de um desejo de saber o que é ser humano, em qualquer lugar. (ROTHENBERG, 2006, p. 110-111)

Num primeiro olhar, pode parecer estranho incluir aquilo que os índios Delaware cantam no *Walum Olum* como poética. Mas o sentimento de harmonia que predominava entre aqueles povos demonstra que realmente eram amigos uns dos outros. E todos viviam em comum acordo, numa espécie de “Imago mundo”. Bem distante do irracionalismo destrutivo e imperialista, questionado no texto, alguma coisa nos leva a imaginar que em algum momento da história poderia ter existido uma situação assim. A magia existente nessa possibilidade é que enriquece a temática do pensamento dos Delaware, que anseiam por um resgate do passado, pois o presente destruiu aquilo que um dia era o belo e que dava prazer.

Rothenberg, em *Je est un autre*, faz a proclamação da sua alteridade ao afirmar que ele não é mais o mesmo: “Hoje eu quero proclamar a minha própria alteridade & proclamá-la pelo que ela é. [apontando para a cabeça & o



coração. Há muitos “outros” em mim.] [pausa.]” (ROTHENBERG, 2006, p. 131).

Essa primeira parte da *etnopoesia* de Rothenberg pode causar estranhamento, se estivermos acostumados ao texto poético tradicional. Aqui o poeta fala sobre o outro, ou todos os outros que existem nele. Ao afirmar que o eu é um outro, somos levados a fazer alguns questionamentos a respeito do assunto, a ponto de ficarmos com mais dúvidas a respeito e buscarmos respostas que satisfaçam a nossa curiosidade. Entretanto, na maioria das vezes, não iremos chegar a conclusão nenhuma, pois estamos habituados a outras formas de respostas e expressões que conservam certo eurocentrismo estabelecido desde as mais longas datas.

Ao ouvirmos o poeta dizer que ele é um outro, sentimos isso como se um espaço fosse aberto em nossa mente, após a pronúncia dessa expressão. Ou até mesmo uma fissura que não pode mais ser remendada. E a partir daí nos perguntamos: Ele disse que é um outro por qual motivo? Foi incorporado por alguém? Não tem personalidade própria? Porque mudou? Mudou o quê? Os conceitos? A identidade? Por que é um outro?

São todos questionamentos que abrem muitas lacunas e não trazem respostas prontas. Ou, ainda, cada pessoa, ao fazer a si mesma essas perguntas, encontrará respostas que serão somente suas. Pode-se dizer ainda que, assim como as perguntas, as respostas enveredam para muitos campos, como a filosofia, psicologia, sociologia, política, literatura, religião e tantas outras áreas, de acordo com a realidade de cada um.

Rothenberg aponta para novas formas de vermos a poesia, de pensarmos o mundo e uma mudança na estrutura daquilo que já se estabeleceu:

Antes de existir a etnopoética havia o mundo.

Quero dizer que nós emergimos da segunda guerra mundial & sabíamos que era muito maior do que isso. Digo o mundo. O mundo como sendo a Europa já não era o mundo que a mente conhecia. E alguma coisa aconteceu que permitiu à mente conhecer muitos mundos – Cada um dos quais, para a mente, era “outro”. A Europa também era “outra”. O que era exótico & o que estava ao alcance da mão eram “outros”. Você & eu éramos “outros” para nós mesmos e para as nossas mentes. (ROTHENBERG, 2006, p. 131)

Rothenberg afirma que: “antes de existir a *etnopoética* havia o mundo”. É de se perguntar: Foi o mundo que fez as coisas ao seu modo e ou ao seu interesse? E que tipo de mundo foi esse que criou tantas coisas, numa



visão egocêntrica, desrespeitando os muitos eus, e criando ao seu modo muitos outros?

A expressão “emergirmos da segunda guerra mundial” (ROTHENBERG, 2006, p. 131) traz até nós aquilo que existia antes dela. Se considerarmos a segunda guerra mundial como certo tipo de batismo para renascermos com novas formas, e ainda com o desejo de mudarmos as estruturas, de tudo aquilo que existia em nós e que continuará existindo, esse emergir da segunda guerra está mais para um “graças! Sobrevivemos” do que para “vamos passar a borracha em tudo e recomeçarmos”.

Pode não haver essa possibilidade, pois a nossa mente está para sempre condenada a conviver com o esplendor e com o terror. Apagar aquilo que apreendemos, mesmo diante de uma possibilidade mínima, seria como apagar o esplendor, aquilo que brilhou em nós por um longo período, e ficarmos apenas com o terror. Seria mais ou menos assim: Caminhar colocando, um dos pés na escuridão, e o outro pé sendo iluminado por uma luz. Pode parecer estranho, mas o mesmo acontece com a nossa história. Não temos em mente todo o conhecimento de como eram todas as coisas desde o princípio dos tempos. Somos um “elo”, e temos a noção de que existe outro “elo”. Está perdido? Eis a questão. Em que momentos eu fui somente eu mesmo? Ou em que momentos eu não sou o outro? Quando sou eu e quando sou outro?

A concepção de mundo do poeta vai muito além do mundo que nós nos permitimos conhecer. Aquilo que anteriormente poderia parecer como o outro, a partir de um novo olhar, já não é mais o outro, o estranho, pois, ao apurarmos a nossa visão sobre o outro, passamos a viver de forma pacífica e familiar. E o outro já não é mais o outro, distante, selvagem, que antes era ignorado, mas aquele que passa a fazer parte do nosso eu, do nosso dia a dia, e conviver conosco de comum acordo, numa visão de “Imago mundo”.

Rothenberg na sua etnopoética faz uma abordagem sobre as questões do “eu” e do “outro”:

A mente que a mente conhecia era uma alteridade definitiva: um habitat de mentes & mundos.

(Isto veio à tona. O mundo trouxe isto à tona.)

O que você sabe é o que você é. O que a mente pode apreender é o que a mente é. É o suficiente, a mente diz. Há uma política nisto & contudo não há nenhuma política.

Voluntariedade de um mundo no qual, nos disse Rimbaud, o “eu” é um “outro”.

O que ele quis dizer com isso?

O que eu quero dizer?



“Eu” é “outro”, é “um outro”, é “o outro”.

(Há também “você”.)

Se a mente amolda e configura o mundo que ela conhece ou apreende, há uma mente imperial/colonizadora funcionando aqui, ou esta mente está, como um mecanismo modelador & de colagens, ainda buscando sua antiga função: formar uma imagem do mundo a partir daquilo que surge para ela?

E o que surge para ela?

O mundo. (ROTHENBERG, 2006, p. 132)

Tentar definir o que é o “eu” e o “outro” e o que isso pode pretender transmitir seria alterar os seus significados, sua voz e limitar a visão do eu e do outro. E Qualquer tentativa de definição seria repetir a forma “tradicional e colonizadora” de tratar de tais assuntos. Não se trata de dizer que eu sou um outro nem de que ele é um outro, trata-se da abertura do eu, não como algo pacífico, aceitável.

Para Rimbaud, seria como uma ferida que corrói até ele alcançar a essência de tais possibilidades? Algo que pode maltratar ou ferir? O outro na expressão de Rimbaud não aparece somente como uma forma plural do eu; vem para interromper a homogeneidade desse eu. Mesmo aquele eu, já revestido de uma porção de outros.

O eu seria eu mesmo numa situação de estado primitivo, antes de receber a influência da própria expressão. Sem nenhuma espécie de influência, sem contato com algum tipo de cultura ou até mesmo, desprovido de qualquer tipo de conhecimento. Estaria ele o eu, rodeado apenas pelo terror, sem nenhuma presença daquilo que Olson chama de esplendor?

E o outro do poeta como seria? Arthur Rimbaud aborda a respeito do Poeta num fragmento de *Cartas do vidente* dirigido a Paul Demeny, em 15 de maio de 1871:

O Poeta faz-se vidente por um longo, imenso e ponderado desregulamento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; procura por si próprio, esgota em si próprio todos os venenos para só lhes guardar as quintessências. Inefável tortura em que precisa de toda fé. De toda força sobre-humana, em que se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo sábio! – com efeito, chega ao desconhecido! Visto ter cultivado a alma, já rica, mais que ninguém! Chega ao desconhecido; e quando, apavorado, acabasse por perder a inteligência das suas visões, tê-los-ia já visto! Que rebente no seu salto pelas coisas inauditas e inúmeras: Outros virão, horríveis





trabalhadores, começarão pelos horizontes em que o outro tombou.  
(RIMBAUD, 2011)

Relendo Rimbaud, pode-se perceber que o eu lírico, entrega-se de corpo e alma em busca do seu objetivo, ao procurar a essência da produção poética. O encontro das “quintessências”. Que ao encontrá-las, se torna o grande maldito, o grande doente, o grande criminoso. E nesse encontro, encontra-se consigo mesmo. Encontra o seu eu. Um eu que está fora do seu estado de normalidade. Um eu que está sendo um outro. Como se os sentidos estivessem desregulados, chegando a um completo esgotamento, provando da doença, da loucura, da criminalidade, à suprema sabedoria para resgatar a essência, a si mesmo e a poesia.

Há algum momento no meu eu em que, aquilo que penso não recebe influências dos outros? Em qual momento eu sou eu? Ou melhor, seguindo a estrutura vocabular vigente, nós somos nós mesmos? Ora, se eu falo, quando é que nós somos nós mesmos, eu deixo de falar quando eu sou eu.

Seguindo o jogo de palavras de Rimbaud, eu penso eu ou estou sendo pensado? A minha forma de ver a poesia, segue a quais padrões? Estou preso às formas e estruturas padronizadas, ao modelo, ao cânone de pensar poesia, onde só há espaço para o belo se segue tais padrões? Ou consigo ir além?

No fragmento a seguir, Jerome Rothenberg fala sobre Charles Olson num festival em Bekerley, em 1965:

Olson ao ler uma tradução de um poema hitita foi perguntado por alguém “por que se dirigia a uma outra cultura para buscar seu mito?” Olson riu e respondeu: “Eu só achei que eu tinha aproximado as culturas”. “Eu mesmo não acredito em culturas. Eu acho que o que existe é um monte de material em suspenso parecendo qualquer coisa organizada. Eu acredito que simplesmente existimos nós mesmos, e onde nós estamos tem uma particularidade que é melhor nós usarmos porque ela representa tudo que nós adquirimos. Caso contrário, estamos nos lançando numa busca por material de outro alguém. Mas esta particularidade é tão grande quanto os números são na aritmética. O literal é igual ao numeral. O literal é a invenção da linguagem e do poder.” (ROTHENBERG, 2006, p. 133)

A partir das colocações de Olson sobre culturas, é possível afirmar que todos nós fazemos parte de um hibridismo cultural que vem se alongando desde o início dos tempos. Somos todos sujeitos múltiplos. Nem mesmo



quando estamos sozinhos e nos imaginamos distantes do mundo, somos sujeitos únicos. Constantemente influenciados e somos influenciados pelos nossos eus e pelos nossos outros, se é que se pode falar assim. Como sujeitos modernos, metamorfoseamo-nos com aquilo que nos identificamos, num processo de construção e desconstrução constante.

Rothenberg na sua busca constante pelo primitivo faz seus questionamentos sobre alguns povos do passado:

[E os hititas? Eu fiquei pensando.  
Os hititas devem ter estado lá também.  
Aquele outro "literal".  
Os hititas  
Os algonquinos  
Os sumérios.  
Os escandinavos.  
Os maias  
O geográfico & o arqueológico.  
Os múltiplos de Olson.  
Aqueles que ele pegou. Que ele se apropriou.]  
E então ele continuou: "Acho que nós vivemos tão completamente numa época aculturada que a razão pela qual nós estamos todos aqui, os que se importam e que escrevem, é acabar com toda essa coisa. Por um fim em nação, pôr um fim em cultura, pôr um fim em todos os tipos de divisões. E para fazer isto, você tem que pôr o estabelecimento fora do negócio... O radical da ação está em descobrir como as coisas organizadas são genuínas, são primordiais... Que o [Imago Mundi] é primordial em qualquer um de nós.  
(ROTHENBERG, 2006, p. 134-135)

"Por o estabelecimento fora do negócio" pode significar deixar todos os interesses de lado, para entender, compreender e aceitar o outro. Tirar todas as espécies de divisões, de muros, de cercas, que nos separam, nos dividem e nos distanciam, e abrir em nós espaços para a criação do outro. Numa visão de "Imago mundo", seria pensarmos todas as coisas de comum acordo. Um espaço aberto onde o entendimento seja uma constante, onde as bandeiras tenham espaços para todas as cores, onde a raça é uma só, a raça humana. Onde todas as culturas, sejam vistas como uma grande e única cultura, a cultura humana. Onde o espaço da arte seja espaço de todos.

A seguir, o poeta continua com suas percepções a respeito da etnopoiesia: "Percepções antigas como primitivo & civilizado, bárbaros, selvagens, aculturado & natural – são insuficientes, e até mesmo falsas, para



nossos usos presentes. Afirmações de que 'eu' & 'outro' também são falsos, são armadilhas para nos preservar do poema." (ROTHENBERG, 2006, p. 135).

Quem seriam os primitivos e quem seriam os civilizados? Que povos ou que indivíduos poderiam ser considerados bárbaros ou selvagens? Quando os europeus chegaram às Américas, tinham a concepção de que os nativos eram os bárbaros. O outro era visto como selvagem e ameaçador, "teria que ser salvo", deveria aprender a língua do colonizador, ser catequizado. Era incapaz, vivia em estado primitivo.

Para exemplificar essas divisões que perduram até nossos dias citamos outro momento em que Rothenberg aborda o erro de cálculo em Olson:

Mas em Olson, também, existe um erro de cálculo. Porque as culturas, mesmo quando ele as nega, retornam com suas próprias demandas, suas vozes & visões que emergem da desintegração daquele império que fez sua própria voz audível.

Etno é o esplendor & o terror que temos que enfrentar na curva da estrada. Agora mesmo. Mas uma etnopoética despida das intensidades de Olson, digamos, despida da cultura-do-individual & do anseio de se "pôr um fim em nação", " ... em todos os tipos de divisões", nos deixaria só com o terror. Com o esplendor posto de lado. A etnopoética que eu conheci era, do começo ao fim, a obra de poetas. De um certo tipo de poeta. (ROTHENBERG, 2006, p. 135)

A poética é uma linguagem multidimensional. Limitar o estudo a um entendimento único seria se afastar dos múltiplos sentidos que ela requer. Em cada fala, ou manifestação, há múltiplos sentidos, múltiplos eus e múltiplos outros, com emoções e situações bem próprias de cada individualidade. Ligados à vida, à história, e à simbologia de cada um. Não há como ouvir as diferenças e colocá-las dentro das molduras dos padrões dominantes.

Rothenberg fala de "um certo tipo de poeta". Mas a que tipo de poetas ele se refere? Certamente um tipo de poetas que não estão presos aos padrões pré-estabelecidos. Poetas que conseguem apreciar o belo, muito além das formas e estruturas tradicionais. Poetas despossuídos de qualquer interesse pessoal ou alheio. Quando se refere a um certo tipo de poeta, diz que a missão desses poetas é uma missão subversiva:



Como tal, sua missão era subversiva, questionando o império mesmo quando estavam se desenvolvendo fora dele. Transformando.

Foi o trabalho de indivíduos que encontraram na multiplicidade a cura para aquela conformidade de pensamento, de espírito, aquela generalidade que nos rouba de nossos momentos. Que faz com que sejam negados pelo mundo em geral. (ROTHENBERG, 2006, p. 136)

“Subversiva” no sentido de inverter a ordem, de transformar, de não repetir aquilo que está estabelecido. É a missão de revirar a ordem das coisas, de abrir espaço para aquilo que está no anonimato. Seria abrir espaço a todas as vozes, que, por uma situação ou outra, não são ouvidas.

Como ele diz: “Um jogo entre aquela alteridade dentro de mim & as identidades impostas do exterior.” (ROTHENBERG, 2006, p. 136).

Nesse jogo de alteridades entre aquilo que é ele ou o seu eu, e aquilo que ele pensa no seu eu, e todos os reflexos dos espelhos do mundo exterior. Numa junção de reflexos do seu mundo pessoal e do mundo exterior. Assim novas alteridades e novas identidades vão surgindo num movimento constante entre eus e outros.

Segundo Rothenberg: “O eu é um outro, então; se torna um mundo de outros. É um processo de se tornar. Um ego de colagem. É infinito & contraditório. Um eu e não-eu, eu me contradigo? Muito bem, eu me contradigo. O eu é infinito. O eu contém multidões.” (ROTHENBERG, 2006, p. 136).

Cada eu continuamente vai se formando em mim. Em cada nova situação e em cada momento, n um momento seguinte. Assim se forma uma sequência interminável. Quando Rothenberg afirma: “O eu é infinito. O eu contém multidões”, quer dizer que há multidões de eus e multidões de outros. Por isso a afirmativa de que “eu sou um outro”.

A cada novo dia, nós não somos mais os mesmos. Aquele que anteriormente era eu, no instante seguinte é um outro, um outro eu. Assim também ocorre com as águas de um rio, que passam num determinado local, mas não são mais as mesmas águas que passaram no instante anterior.

Rothenberg cita aquilo que Rimbaud e Whitman já disseram: “Está onde nós estamos a base ainda de qualquer etnopoética que valha a luta. Àqueles aos quais ela acontece, o mundo está aberto, & a mente (sempre vazia) está sempre cheia. Não há nenhum voltar atrás, eu quis dizer. É isto o que o milênio exige.” (ROTHENBERG, 2006, p. 136).

Com o mundo aberto para a etnopoesia, a mente está sempre vazia, ou seja, está aberta para apreender mais e mais, mas, ao mesmo tempo, a



mente está cheia, não quer mais ceder espaço para repetir as tradições, mas está vazia para se apropriar do “primitivo”.

Convém abordar aqui a citação feita por Rothenberg a respeito daquilo que Gary Snyder fala do povo americano:

O índio americano é o fantasma vingativo que espreita por trás da perturbada mente americana. Por isso é que nós atacamos com tamanha ferocidade & paixão, um coração tão enlameado, os camponeses jovens de cabelos negros & soldados “VietCong”. Este fantasma reivindicará a próxima geração como sua. Quando isto acontecer, os cidadãos dos E.U.A. começarão, por fim, a ser americanos, verdadeiramente em casa no continente, apaixonados pela sua terra. O coro de uma canção cheyenne de dança de fantasma – “hi-niswa’vita’ki’ni” – “Nós voltaremos a viver”. (ROTHENBERG, 2006, p. 69)

Em *Shaking the pumpkin* (1972), pode-se observar que essas proposições de Rothenberg são bem apropriadas a todos aqueles que costumam interferir na cultura do outro, achando a sua cultura superior. Certamente em algum momento da história, no presente ou no futuro, as futuras gerações irão cobrar essas dívidas, ou até mesmo se envergonharão daquilo que os antepassados fizeram ou deixaram de fazer.

Causa um estranhamento a nossa posição cultural nessa pós-modernidade, ao lermos a citação de Rothenberg sobre o que Powathan escreve para o Capitão John Smith, no momento em que ele presumia que seria agredido pelo capitão:

Não venham assim com suas armas & espadas, invadir como inimigos...

De que lhe adiantará tomar pela força o que você pode tranquilamente ter com amor, ou destruir tudo isso que provê sua comida? ...

Deite-se bem, & durma tranquilamente com minhas mulheres & meus filhos, ria, & eu serei festivo com você... (ROTHENBERG, 2006, p. 72)

Se havia algum interesse em maltratar essas nações, a carta de Powathan surge de forma oportuna, como “um tapa” de luvas. Powathan mostra-se amigável, não tem nenhum receio, quer viver pacificamente e ainda promete ser festivo.



A cultura dos nativos, que aos olhos do homem branco era vista como inferior, a partir de então, mostra-se superior. O capitão queria as mulheres, e Powathan as oferecia de forma pacífica. Mas não queria a destruição daquilo que provia seu alimento. Foi essa a resposta que o cacique enviou ao capitão. Isso certamente soou como uma ameaça. E como digerir essa forma de pensar, após ter afrontado aqueles Índios? Não seria apenas uma afronta física, mas um verdadeiro choque de culturas.

Concluindo, não é possível ler Rothenberg, e continuar sendo o mesmo. Se havia um outro, agora não apenas há um outro mas múltiplos outros e muitos eus em cada eu. E cada um e cada outro. Todos com visões múltiplas e capazes de ver não apenas tantos outros, mas uma infinidade de eus, presentes em todos os outros.

Rothenberg declara o que é a poética para ele:

Uma poética é para mim o que uma teologia pessoal (em oposição a uma teologia imposta), poderia ser para uma pessoa com uma séria convicção em Deus, ou uma metafísica para outro tipo de pesquisador sobre o que é o real ou verdadeiro (ou ambos) – ou nenhum). Mas eu juro – em minha fé como poeta – que uma poética sem uma etnopoética simultânea é subdesenvolvida, parcial e, portanto, defeituosa em uma época como a nossa que só pode se salvar se aprender a confrontar suas identidades múltiplas – por conseguinte, suas contradições & sua problemática.

De qualquer maneira, isso permanece o princípio central para mim como um poeta que passa, com um pouco de esperança, para um novo tempo. E ainda, à medida que esse tempo se desdobra, novamente vemos o lado escuro daquela força estranha sobre a qual me referi como *ethnos* - o lado que se apresenta numa terrível conjunção com a nação-estado,, irrompendo em violência étnica & ódio. Portanto, eu seria cauteloso - & espero que vocês também sejam – com as políticas de exclusividade étnica, para assegurar assim que nossa etnopoética não cessará com um multiculturalismo útil mas centrífugo, e sim, que avançará (novamente) para um futuro cultural (centrípeto). (ROTHENBERG, 2006, p. 199-200)

Rothenberg é enfático ao afirmar que uma poética sem uma etnopoética simultânea seria algo subdesenvolvido. Mas mostra-se cauteloso. Essa cautela faz-nos lembrar do Walum Olum dos índios Delaware, quando afirmam que no começo do mundo todas as criaturas eram amigas e viviam em comum acordo, conforme citado anteriormente. Todos viviam numa



espécie de “Imago mundo”. Cada um apreciava e valorizava a arte do outro. Não somente a arte, mas a vida do outro.

Nessa travessia da pós-modernidade, há que se considerar a existência das múltiplas identidades. Sobretudo nesse momento de crise global, em que os conflitos tomam dimensões assustadoras.

Um retorno para a prática do “Imago mundo” e um pouco de poesia e arte é um dos possíveis caminhos para amenizar as tensões existentes.

## REFERÊNCIAS

RIMBAUD, A. *Poenocine/ facas na manga*: Carta do vidente (Arthur Rimbaud). Disponível em: <http://poenocine.blogspot.com/2010/03/carta-do-vidente-arthur-rimbaud.html>. Acesso em: 05 set. 2011.

ROTHENBERG, J. *Etnopoesia no milênio*. Tradução Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.



# O DIABÓLICO EM VIAGEM À TERRA DO BRASIL<sup>1</sup>

---

Angelita Natel<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** O diabólico, ou a essência do Mal, se revela naquilo que é particularmente diferente ou causa estranhamento, assombrando seu observador. A mentalidade medieval produzirá obras que, ao descrever não apenas o comum ou real, mas também seres míticos que assombravam as lendas e pesadelos do homem medieval, podem ser consideradas representativas da ação do diabólico sobre a vida e os costumes europeus. Este artigo pretende levantar questões que dizem respeito à presença do diabólico, associado ao maravilhoso e ao fantástico, no imaginário do homem europeu da época do descobrimento das Américas, e como esses elementos norteiam a literatura de viagem do século XVI, com foco na análise de trechos da obra *Viagem à terra do Brasil*, de Jean de Léry.

**Palavras-chave:** Diabólico. Literatura de viagem. Jean de Léry.

**ABSTRACT:** The evil, or the essence of evil, is revealed in what is particularly different or it is strange, haunting its viewer. The medieval mentality will produce works that, in describing not only the common or real, but also mythical beings that haunt the nightmares and legends of medieval man, can be considered representative of the action of evil on the life and customs of Europe. This article aims to raise questions concerning the presence of evil, combined with the wonderful and fantastic imagery of European man at the time of the discovery of the Americas, and how those elements guide the travel literature of the sixteenth century, focusing on analysis excerpts from the book *Journey to the land of Brazil*, Jean de Léry.

**Keywords:** Evil. Travel literature. Jean de Léry.

---

<sup>1</sup>Artigo recebido em 11 de outubro de 2011 e aceito em 21 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Raquel Illescas Bueno (UFPR).

<sup>2</sup> Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná.  
E-mail: angelmartens@gmail.com





## INTRODUÇÃO

De acordo com Flusser (2006, p. 21), o diabo, ou a noção de diabólico pode ser relacionada ao conceito de desordem, enquanto Ferreira define diabólico como “próprio do diabo ou relativo a ele, infernal, terrível e atroz” (FERREIRA, 2004, p. 670). Muchembled considera que “o diabo é sempre filho do seu tempo” (MUCHEMBLED, 2001, p. 287) e, portanto, polissêmico e multiforme.

Para Cousté (1997, p. 25), o Diabo pode ser identificado tanto com o atípico, com o especificamente devastador para um grupo social determinado ou com o nada que tem origem na morte, na privação do ser. Ou seja, o diabólico se revela naquilo que é particularmente diferente ou que causa estranhamento e assombro em cada observador

O medo do Maligno é intrínseco à civilização renascentista, visto que este adquire na Idade Média uma singularidade que penetra profundamente o imaginário coletivo. A intensificação do medo estaria diretamente relacionada ao aumento do poder simbólico da Igreja, que combatia intensamente, tanto o Diabo quanto a feitiçaria, numa tentativa de eliminar definitivamente o paganismo demonizado da Europa.

A mentalidade medieval, carregada de símbolos e assombrada por figuras fantásticas e sobrenaturais, será responsável pela produção de obras – denominadas Bestiários ou Livro das Bestas – que pretendiam descrever várias espécies de animais, existentes ou imaginários. Ao descrever não apenas o comum e o comprovadamente real, mas também os seres míticos que assombravam as lendas e pesadelos do homem medieval, os bestiários podem ser considerados como representativos da ação do diabólico sobre a vida e os costumes europeus.

Influenciados pela leitura dessas obras, os navegadores-exploradores do século XVI chegaram ao novo mundo, esperando encontrar os seres e as criaturas que até então, povoavam apenas suas viagens imaginárias. Dessa forma, é possível inferir que certas noções, principalmente as relacionadas à existência de seres fabulosos ou míticos, características da mentalidade medieval, permaneceram ativas até o que se convencionou chamar de Era Moderna.

Este artigo pretende, por meio da identificação de elementos medievais em relatos de viagem do século XVI, perceber a manutenção das noções de diabólico, nas narrativas modernas.

Para tanto, serão levantadas algumas questões que dizem respeito à presença do diabólico, associado ao maravilhoso e ao fantástico – retomados da Idade Média – no imaginário do homem europeu da época do



descobrimto das Américas, e como esses elementos norteiam a literatura de viagem do século XVI, tomando como foco da análise a obra *Viagem à terra do Brasil*, 1578, de Jean de Léry.

A compreensão de aspectos do imaginário medieval que norteiam as narrativas dos viajantes, bem como das iconografias da época, é relevante visto que estes desvendam aspectos significativos de uma sociedade em um determinado tempo.

## AS CRÔNICAS DE VIAGEM E AS GRANDES VIAGENS MARÍTIMAS

Pode-se afirmar que a literatura denominada “crônicas de viagem” se estabeleceu, definitivamente, a partir das grandes viagens marítimas que dominaram os séculos XV e XVI. Nessas incursões, viajantes ou missionários europeus tinham como tarefa, também, a produção de relatórios que descrevessem as civilizações recém encontradas, retratando sua fauna, flora, recursos minerais, costumes e práticas nativas.

No entanto, em um período anterior às viagens de Colombo e, antes ainda que os viajantes medievais – em cuja estrutura narrativa o imaginário ocupava posição de destaque – aportassem na Ásia Mongólica, o ocidente cristão já nutria grande admiração por outro tipo de viagens: as imaginárias. E as intrincadas narrativas de viagens e visões da época carolíngia formam um de seus núcleos mais significativos. No século XII, o sobrenatural e o maravilhoso assumiram uma importância renovada, passando a se combinar aos retratos geográficos do mundo, pouco ou nada conhecido, do homem europeu.

Um dos aspectos constitucionais da literatura de viagem produzida durante a Idade Média e que é percebido nos textos produzidos a partir da observação de viajantes que por aqui passaram, é a existência de uma barreira entre o que é atualmente tido como real ou imaginário na descrição da natureza e dos povos. De certo modo, para esses autores, não era clara a separação entre literatura científica e literatura ficcional, esta última com suas origens na tradição clássica grega e romana.

Para Gimenez, essas narrativas “atualmente consideradas como construções imaginativas do homem da Idade Média, tinham para eles significados e expressões que provocavam e manifestavam atitudes e comportamentos na sua vida cotidiana” (GIMENEZ, 2001). Os elementos maravilhosos e sobrenaturais que povoavam os relatos eram, para a sociedade medieval, nada mais do que ameaças cotidianas. Nesse sentido,



pode-se afirmar que foi com imagens ameaçadoras, e medo, que muitos dos viajantes organizaram suas impressões acerca do mundo recém descoberto.

As viagens que contribuíram para a expansão marítima favoreceram, ainda, o ressurgimento do pensamento medieval, em especial no que dizia respeito às representações de monstros e seres sobrenaturais. A literatura de viagem, ou crônicas de viagem, assumiu o papel de veículo por meio do qual se reafirmou a presença de seres que ainda se mantinham vivos na mentalidade do homem da época.

Assim, nesses textos não são raras as descrições de seres monstruosos ou fantásticos. É a teratogenia que, como constituinte do imaginário ocidental, norteará também os relatos dos viajantes do século XVI, atraindo e fascinando tanto escritores, como seus leitores.

Gimenez afirma que obras como *Libros españoles de viajes medievales*, de Joaquín Rubio Tover, revelam a cosmovisão dos viajantes dos séculos XIII, XIV e XV, contribuindo para o entendimento dos vários aspectos da cultura medieval, em especial no que diz respeito à relação entre o homem e seu espaço geográfico. Para Gimenez:

(...) nesses espaços, os homens, ao descreverem as imagens do mundo físico conhecido e habitado, não deixavam de preencher em seus relatos o mundo periférico com seres imaginários. Nessa construção, quanto mais os homens se distanciavam do seu lugar de convívio, mais eles criavam um universo de conjunturas fantásticas e fabulosas. (GIMENEZ, 2001)

Será a partir de livros que narram viagens medievais que se criarão mitos e fantasias cuja influência nas mentalidades da sociedade se tornará tão profunda que afetará alguns viajantes dos séculos XVI e XVII. Dessa forma, é possível afirmar, de acordo com Gimenez, que a mentalidade medieval e suas influências se prolongam para além do período que se convencionou determinar como o fim da Idade Média.

Acerca da manutenção das ideias que dominavam o pensamento do homem medieval ainda na Era Moderna, Souza descreve que,

(...) apesar do específico – colonial -, o novo mundo deveria muito aos elementos do imaginário europeu, sob cujo signo se constituiu. Colombo vira a Índia na América, impregnado da leitura de obras como o Livro das Maravilhas de Mandeville e Imago Mundi do Cardeal d'Ailly; homem preso ao universo medieval, via para escrever



narrativas que, por sua vez, seriam ouvidas. Assim como, nele, o aventureiro intrépido de uma nova era – a das navegações e das descobertas (...). Colocado a serviço da descoberta do novo mundo, o olhar começa a crescer sobre os outros sentidos, captando e aprisionando o raro, o estranho, o singular que, anteriormente, também haviam cativado o homem medieval. (SOUZA, 1989, p. 22-23)

## O ÉDEN TUPINIQUIM E SEUS MONSTROS

O imaginário europeu, além de acumular lendas, reorganizá-las e deslocá-las no espaço, contemplou também o arquipélago das ilhas Brasil, que provavelmente sofre alteração no nome, sendo anteriormente chamada ilha de São Brandão, que de 1351 a 1508 teria recebido, entre outros, os nomes de Brazi, Bracir, Brasile, Brasil, Bracil, Braxil, Braxilli, Braxill, Braxyll e Bresilge.

Certamente, era desconhecida de Frei Vicente, a presença da denominação Brasil nas correspondências medievais, e para Souza parece ter sido ele o primeiro a justificar a designação em função da madeira de cor vermelha. Importante ressaltar, no entanto, que ao fazê-lo, justificou-se mediante um intrincado esclarecimento de viés religioso, numa referência à luta entre o Bem e o Mal, o Céu e o Inferno. Além disso, relacionou a nova terra ao domínio das possessões demoníacas e “despejou toda a carga do imaginário europeu, no qual, desde pelo menos o século XI, o demônio ocupava papel de destaque” (SOUZA, 1989, p. 28).

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a identificação das terras brasileiras com as regiões infernais fica evidente, a associação entre o resultado de uma viagem concreta – o descobrimento do Brasil – e os das inúmeras viagens imaginárias empreendidas pelos europeus durante séculos, ainda que tão válidas quanto aquela, o é menos. Assim, o Brasil Colônia nasceu sob o signo do Demônio e das projeções do imaginário do homem ocidental (SOUZA, 1989, p. 28).

O Brasil ocupará no imaginário europeu o mesmo lugar anteriormente ocupado por terras longínquas e misteriosas que, já tendo sido devassadas, não exercem mais fascínio algum. A partir da adoção da escravatura, esse acervo imaginário será reorganizado, mantendo, no entanto, profundas marcas medievais europeias.

Inspirado pelas imagens construídas a partir das narrativas, concretas e inventadas, dos viajantes e exploradores medievais, foi que o



homem europeu concebeu suas impressões acerca das terras brasileiras no período colonial. E, como já foi dito, algumas das imagens mais perturbadoras para esses exploradores estão ligadas aos bestiários, aos monstros que habitavam os mares e às terras desconhecidas.

Os bestiários, e seus códices, notórios principalmente a partir do século XII, mantiveram-se populares até o início do que se convencionou chamar de Era Moderna. Obras anônimas, esses compêndios eram originalmente cópias manuscritas que podiam, ou não, ser ilustradas e que forneciam aos leitores informações acerca de animais, dos mais comuns aos mais selvagens, míticos ou imaginários. De acordo com Fonseca:

(...) essa *menagerie* medieval comumente antologizava, ao lado de animais domésticos e próximos ao homem, animais selvagens, exóticos (como o leão, o tigre, o elefante, o camelo), imaginários, híbridos ou não (como o grifo, o basilisco, a mantícora, a fênix, o unicórnio, a leucrota, o bonnacon), míticos de herança clássica pagã cristianizada (como o sátiro, a sereia, o grifo). (FONSECA, 2003)

De acordo com Fonseca, os bestiários contemplavam, também, exemplares de minerais raros, “como as Tirebolem – ou pedras-de-fogo” – e vegetais exóticos – “como as Bernachas ou gansos-de-árvore”, sendo que, nesse caso eram chamados, respectivamente, de lapidários e herbários. Ainda de acordo com esse autor, os bestiários são entendidos, por alguns pesquisadores do assunto como trabalhos de certa relevância no campo da história natural e que as espécies neles consideradas mesmo as mais exóticas ou fabulosas “podiam ser rastreadas com base em dados reais que só se apresentavam confabuladas pelos bestiaristas devido à impossibilidade do conhecimento e da observação direta e empírica dos protótipos” (WHITE, citado em FONSECA, 2003).

Por outro lado, alguns estudiosos consideram os bestiários arbitrários e excessivamente fantasiosos. Entretanto essas duas correntes concordam ao afirmar que essas obras medievais são compostas por um elemento temático essencial, que é a forte carga de simbolismo.

Tal postura se justifica visto que após a “descrição física, comportamental e do habitat dos animais tratados, o autor do bestiário discorria sobre o seu significado, utilizando-se, para tanto, de estratégias retóricas ao sabor parabólico, tais como, a analogia e a alegoria” (FONSECA, 2003).



Os monstros assumiram posição de destaque em duas das formas de "literatura escapista", nos romances de cavalaria e nas crônicas de viagem, o que justifica a atenção dedicada a essas obras (SOUZA, 1989, p. 50).

Importante ressaltar que o encantamento quinhentista e seiscentista diante dos monstros se restringiu a um tipo em particular: o dos monstros individuais. Aos demais, os do bestiário, os "geográficos" – que habitavam os confins da terra –, e os propostos pela Igreja – Satã – o homem europeu acrescentou à noção de homem bestial. Dessa forma, é possível afirmar que, por meio dos descobrimentos, os monstros não foram substituídos pelo homem selvagem, mas somaram-se a ele (SOUZA, 1989, p. 53).

Fica claro, portanto, que a questão da monstruosidade estava intimamente relacionada ao desconhecido geográfico, o que acabou por ser destruído à medida que avançaram as navegações e os descobrimentos (SOUZA, 1989, p. 55).

O europeu quinhentista acreditava que não apenas as terras longínquas seriam fantásticas, mas que também seus habitantes constituiriam uma humanidade diferente, igualmente fantástica e talvez, até monstruosa. Para Souza:

No mundo precário do homem medieval surgia a necessidade de nomear e encarnar o desconhecido a fim de manter o medo nos limites do suportável: monstros descritos pela religião (Satã), monstros que habitam os confins da terra, parecendo-se com homens normais (ou seja, europeus do oeste) mas trazendo traços monstruosos hereditários. (SOUZA, 1989, p. 49)

Da mesma maneira que os monstros, o homem selvagem não poderia ser considerado uma novidade, tendo suas raízes já no mundo antigo, como antítese do cavaleiro e em oposição ao ideal cristão, ao representar a vida instintiva em estado puro. O homem medieval nutria pelo selvagem, simultaneamente, medo e inveja: ao mesmo tempo em que ameaçava a sociedade e a ordem estabelecida, "era exuberante, sexualmente ativo e levava uma existência livre" (SOUZA, 1989, p. 54).

Assim, tais cronistas viajantes, mesmo vivendo uma época marcada por avanços científicos, ao vivenciarem as mais diversas situações em terras desconhecidas, estavam sob o peso de julgamentos pré-concebidos, o que fez com que não pudessem romper, de imediato, com a longa tradição das narrativas de viagens medievais.

Dessa perspectiva, artistas, escritores e cartógrafos, mesmo procurando descrever tudo o que viam com os rigores da verdade,



transmitiam em suas narrativas vislumbres do maravilhoso presente na literatura e na iconografia medieval. O resultado dessa mescla, entre a modernidade e o medievalismo, são descrições reais baseadas em conhecimentos geográficos, racionais e científicos aliadas às crenças e fantasias legadas pelos viajantes medievais.

Em um tempo em que o ouvir tinha mais relevância do que o ver, os exploradores viam primeiro aquilo que esperavam encontrar por conta das narrativas de viagens imaginárias, de terras míticas e de homens extraordinários que poderiam ser encontrados nos limites do mundo conhecido.

Souza afirma, ainda, que “aos poucos (...) as evidências da novidade cresceriam sobre o acervo milenar do imaginário europeu, destruindo sonhos e fantasias, somando-se a outros elementos desencantadores do mundo” que, mesmo específico, “deveria muito aos elementos do imaginário europeu, sob cujo signo se constituiu” (SOUZA, 1989, p. 21-22).

Nesse sentido, o olhar, posto a serviço do conhecimento de um mundo novo, iniciava seu domínio sobre os demais sentidos, apreendendo o incomum, o bizarro e o particular que, da mesma forma, em um momento anterior haviam prendido a atenção do homem medieval. Reorganizados, os sentidos favoreceram o surgimento das narrativas de viagem modernas (SOUZA, 1989, p. 23).

As grandes viagens marítimas desenvolveram-se, dessa forma, sob forte influência do imaginário europeu, tanto positiva, quanto negativamente. O momento áureo das utopias europeias atrelou-se estreitamente às grandes descobertas, com as narrativas de viagem “agindo como choque cultural e provocando cotejos e questionamento das estruturas sociais de então” (SOUZA, 1989, p. 29-30).

## LÉRY E SUA VIAGEM À TERRA DO BRASIL

Jean de Léry (1534-1613) nasceu em Borgonha, França. Trabalhava como sapateiro e estudava teologia em Genebra, quando o almirante Villegagnon, um defensor do protestantismo, pediu a Calvino a indicação de indivíduos que o ajudassem na fundação da França Antártica, uma ilha situada na Baía da Guanabara que deveria servir como base naval e militar. Léry e mais 14 protestantes partiram para o Brasil em 1557, aonde chegaram em 07 de março, permanecendo até 04 de janeiro de 1558.



Nessa viagem, o cronista francês pode registrar os abusos de autoridade de Villegagnon, o projeto frustrado de fundação de uma colônia francesa no Novo Mundo por conta das lutas contra os portugueses, bem como os problemas enfrentados com o clima tropical.

No ano de sua vinda para o Brasil, os conflitos entre católicos e protestantes na França Antártica foram marcados pela violência, o que contribuiu para a impossibilidade da convivência pacífica entre os dois grupos. Diante de tal situação, Léry e seus companheiros se viram obrigados a abandonar o local para viver, durante dois meses, junto aos nativos, a espera de um navio que os levasse de volta à Europa.

*Viagem à terra do Brasil* teve sua publicação apenas em 1578, visto que não sendo o autor, nem cartógrafo, nem cosmógrafo, mas um estudante de teologia que se preparava para assumir um cargo como pastor, não havia um interesse imediato no lançamento da obra.

No primeiro capítulo do texto, em que justifica sua viagem a terras tão distantes, Léry adianta que não se dedicará a descrever as belezas, dimensões ou fertilidade das terras tupiniquins, como haviam feito, antes dele, historiadores e cosmógrafos. O objetivo de sua pesquisa consistirá na produção de uma narrativa acerca do que o mesmo viu, ouviu e observou em sua viagem ao Brasil. Dessa perspectiva, para Franca, a importância dos textos de Léry se justifica por não serem apenas compilações de histórias, mas o resultado das próprias experiências do autor.

Influenciado pelos bestiários medievais, o autor de *Viagem à terra do Brasil* conjuga, em um mesmo texto, mitos, lendas e comentários religiosos. Estão presentes no texto, não apenas as impressões do autor, mas o testemunho de outras pessoas que confirmam a narrativa. Priore destaca que

(...) os cronistas e viajantes afirmavam, mão sobre o coração, ser verdade o que diziam. Em nome de sua experiência pessoal? Raramente. Com frequência, em nome da experiência de outrem, de alguém digno de fé, de quem se ouvira uma história “de verdade” sobre monstros e monstregos. Vivia-se num mundo de “mais ou menos”, de ouvir dizer. (PRIORE, citado em FRANCA, 2005)

## A NATUREZA

Identificar a fertilidade, a vegetação rica e o clima favorável do Novo Mundo às descrições conhecidas do Éden perdido cooperou para que terras





tão distantes e misteriosas se tornassem mais familiares ao europeu. A natureza luxuriante propiciava, da mesma forma, a certeza da ação divina, reiterando a presença de Deus no Universo. Léry buscou, por meio de sua observação, tanto da riqueza quanto da diversidade da natureza, comprovar que a variedade do mundo natural é uma prova da grandeza da obra divina.

Em seu relato acerca do tempo que passou no Brasil, o autor afirma ter observado árvores, frutos e animais completamente diferentes dos conhecidos na Europa e que sempre recordava daquele novo mundo, “a serenidade do ar, a diversidade dos animais, a variedade dos pássaros, a beleza das árvores e das plantas, a excelência dos frutos, (...) as riquezas que ornaram esta terra do Brasil” (LÉRY, citado em SOUZA, 1989, p. 36).

Em Léry, a admiração da natureza não acontece do modo “como fazem os profanos, mas [se destina ao] admirável criador destas maravilhas” (LÉRY, 1980, p. 149).

Os postulados de Léry, certamente são um reflexo de sua crença calvinista, segundo a qual, a terra teria sido criada para a glória de Deus.

## O HOMEM SELVAGEM

A superioridade espiritual e civilizacional era uma crença comum a todos os colonizadores, corroborada por Léry quando afirma que “os habitantes da Europa, da Ásia e da África devem louvar a Deus pela superioridade sobre os dessa quarta parte do mundo” (LÉRY, 1980, p. 206).

Sobre a possível origem dos habitantes e suas implicações religiosas, Léry reflete:

Resta-me agora tocar na questão que poderia ser aqui aventada de saber qual a origem desses selvagens. É evidente que descendem de um dos três filhos de Noé, mas acho difícil dizer de qual, baseando-se nas Santas Escrituras ou nos doutores profanos. Verdade é que Moisés, fazendo menção dos filhos de Jafé, diz que as ilhas foram habitadas por eles; mas, como é natural, o hebreu se referia às terras da Grécia, Gália e outras regiões separadas da Judeia pelo mar e consideradas ilhas por ele; não há pois base para que nelas se compreendam a América e adjacências. Dizer que são oriundas de Sem, pai da geração bendita dos judeus, mais tarde corrompida a ponto de rejeitar o criador, não me parece lógico. (...). Parece-me, pois, mais provável que descendam de *Cam*. (LÉRY, 1980, p. 221)



Interessante observar que, dos três filhos de Noé, a Bíblia Sagrada dá conta de que Cam teria sido o amaldiçoado por ter visto seu pai nu (Gênesis 9:18-27). A maldição recebida pelo filho mais novo de Noé consistiria em que, além de apresentar a pele negra, seus descendentes seriam escravos de outros povos. Em função dessa crença, a cor negra da pele esteve, durante toda a Idade Média, associada ao diabólico, ou à presença ou domínio do Mal, por conta da rebeldia, atitude do Diabo em relação ao Criador, que também se revela no comportamento de Cam.

Para Bosi (1996, p. 256-258), os "camitas", ou descendentes de Cam, seriam os povos de pele escura que povoavam a Etiópia, a Arábia do Sul, a Núbia e a Somália. Com a transposição dos elementos diabólicos e maravilhosos para as regiões recém-descobertas, não deve causar espanto que também a origem bíblica dos habitantes tenha sofrido essa adaptação.

As observações de Léry acerca da vida longa dos indígenas estão relacionadas ao que Hilário Franco Júnior denomina de "imaginário da perfeição social" (FRANCO JR., citado em PALAZZO, 2006). De acordo com Léry, os indígenas "alcançam a idade de cem ou cento e vinte anos (...) todos eles bebendo verdadeiramente à fonte da juventude" (LÉRY, 1980, p. 185).

Após ter passado um ano na região da Guanabara, Léry nos fornece uma descrição minuciosa do modo de vida dos nativos:

(...) os selvagens do Brasil, habitantes da América, chamados Tupinambás, entre os quais residi durante quase um ano e com os quais tratei familiarmente, não são maiores nem mais gordos do que os europeus; são porém mais fortes, mais robustos, mais entroncados, mais bem dispostos e menos sujeitos a moléstias, havendo entre eles muito poucos coxos, disformes, aleijados ou doentios. Apesar de chegarem muitos a 120 anos, (sabem contar a idade pela lunação) poucos são os que na velhice têm os cabelos brancos ou grisalhos, o que demonstra não só o bom clima da terra, sem geadas nem frios excessivos que perturbem o verdejar permanente dos campos e da vegetação, mas ainda que pouco se preocupam com as coisas deste mundo (...). E parece que haurem todos eles na fonte da Juventude. (LÉRY, 1980, p. 111-112)

Reafirmando a influência medieval que associava o homem selvagem ao animalesco, pode-se encontrar, ainda, na obra de Léry, a comparação entre o indígena e os animais: "(...) ouvimos o rumor de um bruto que vinha em nossa direção mas, pensando que fosse algum selvagem não paramos nem demos importância ao caso" (LÉRY, 1980, p. 140).



Os viajantes-cronistas do século XVI apresentam, de modo geral, uma visão dicotômica, e generalizante, acerca dos habitantes nativos das terras recém descobertas. Assim, animalização e demonização são características dos "índios" em geral, sem nenhuma preocupação com a individualidade desses sujeitos (PIRES, 2003). Em sua obra, Léry aborda a questão da nudez indígena, ao afirmar que

(...) coisa não menos estranha e difícil de crer para os que não os viram, é que andam todos, homens, mulheres e crianças, nus, como ao saírem do ventre materno. Não só ocultam nenhuma parte do corpo, mas ainda não dão nenhum sinal de pudor ou vergonha. (LÉRY, 1980, p. 112)

Léry parece tentar defender o nativo da acusação de que essa nudez favorecia a luxúria e a lascívia, comportamentos intimamente relacionados à ação diabólica, o que situa o cronista viajante em conformidade com a corrente que apoiava a noção de bom selvagem, noção que persistirá no pensamento francês em Montaigne, Voltaire e Rousseau (PIRES, 2003).

Nesse sentido, é possível afirmar que, no que se refere à noção de nativo selvagem e animalesco, Léry rompe com a tradição do pensamento medieval ao demonstrar uma sensível percepção do outro. E, contestando o pensamento vigente, afirma que "mesmo sendo bárbaras e cruéis com os inimigos, a selvageria não impede estas nações de considerarem bem tudo o que se diz a eles com sensatez", e de modo contrário ao que acreditavam os europeus, os índios da tribo Tupinambá não apresentavam o corpo "nem monstruoso nem prodigioso", se comparados aos europeus (SOUZA, 1989, p. 67).

Até então, era essencialmente na relação com o sobrenatural que o nativo tinha confirmado seu caráter de humanidade diabólica aos olhos do homem europeu. Levados ao engano pelo Maligno, destituídos de razão e incapazes de discernir entre o Bem e o Mal, os ameríndios eram condenados por adorarem o diabo por meio dos pajés. Léry, no entanto, mostra-se encantado ao descrever uma cerimônia religiosa comandada pelo pajé, associando-a àquilo que mais assombrava o imaginário europeu seiscentista: o *sabbat* das feiticeiras (SOUZA, 1989, p.70).

Para Souza:

No novo mundo, o explorador-missionário funcionava, como do outro lado do Atlântico, o seu colega exorcista. Infelizmente ainda não se estudou de forma sistemática a literatura de viagens como um imenso



complemento e deslocamento da demonologia. E, entretanto, nela se encontram as mesmas estruturas. (SOUZA, 1989, 70)

## MONSTRUOSIDADES

É a partir da descrição detalhada do clima do Brasil, comportamento, religiosidade e relações sociais dos nativos que Léry deixa transparecer a herança e a influência do ideário medieval bestiário (FRANCA, 2005). Nesse sentido, são consideráveis as marcas dos bestiários nas crônicas dos séculos XVI e XVII, principalmente quando se trata da descrição de espécies desconhecidas da fauna do Brasil e isso não é diferente em *Viagem à terra do Brasil*.

O autor francês, ao apresentar animais por ele nunca vistos, exagera no uso de superlativos, conferindo-lhes ares de bestas monstruosas. Isso se comprova, por exemplo, na descrição de algumas espécies de peixes desconhecidas do cronista:

(...) além de peixes voadores cuja existência sempre julgara ser peta de marinheiros e que na realidade é certa.

Tal como em terra fazem as cotovias e estorninhos, cardumes de peixes saíam do mar e se erguiam voando fora da água cerca de cem passos e quase à altura de uma lança. (LÉRY, 1980, p. 67)

Entre eles havia um disforme, monstruoso, todo sarapintado, que merece descrição. Tinha quase o tamanho de um vitelo e o focinho de cinco pés de comprimento por pé e meio de largura, armado de dentes cortantes como de serra de modo que mesmo fora da água o rápido mover dessa tromba era um perigo para as pernas de todos. (LÉRY, 1980, p. 83-84)

Ainda que os textos de Léry não mencionem, é possível que esse último animal aquático seja o Ipujiara, cuja lenda é uma das mais disseminadas de São Vicente e, dessa forma, contada por inúmeros indígenas. Nas palavras de Muniz Jr.:

Quando os navegadores portugueses chegaram ao Brasil, corria a notícia de serpentes monstruosas e de tantas outras assombrosas



aberrações. Tanto é que os indígenas tinham pavor da ipupiara, que, segundo a crença, era o “demônio das águas” e que, além de paralisá-los com o olhar profundo, cingia-os com um abraço mortal, arrastando-os para o fundo do mar. (MUNIZ JR., citado em FRANCA, 2005)

Apreciador das aves brasileiras, Léry se revelaria mais contido em relação aos quadrúpedes. Esses são apresentados pelo etnólogo como peculiares e distintos: “(...) no tocante aos animais de quatro pés, não apenas em geral e sem exceção, não se encontra um só, nessa terra do Brasil na América, que seja em tudo e por tudo semelhante aos nossos.” (LÉRY, citado em SOUZA, 1989, p. 46).

Léry dedica o capítulo X de *Viagem à terra do Brasil* aos animais considerados por ele, monstruosos, entre os quais pode ser citado, como exemplo, o tapirussú, descrito como animal

(...) de pêlo avermelhado e assaz comprido, do tamanho mais ou menos de uma vaca, mas sem chifres, com pescoço mais curto, orelhas mais longas e pendentes, pernas finas e pé inteiriço com forma de casco de asno. Pode-se dizer que, participando de um e outro animal, é semivaca, e semi-asno. (LÉRY, 1980, p. 135)

Léry, ao fazer a descrição desse animal, destaca primeiro as características que podem ser relacionadas a espécies já conhecidas por ele e existentes na Europa, para depois diferenciá-lo por meio de suas particularidades (FRANCA, 2005). Esse método de descrição, que parte do que se conhece e termina por descrever o nunca visto, é o mesmo aplicado no retrato de outro animal, o taiassú:

(...) quanto ao javali do país, que os selvagens denominam taiassú, embora semelhante aos das nossas florestas pela cabeça, pelas orelhas, pernas e pés, tem os dentes compridos, curvos e pontiagudos. O que os torna perigosíssimos. É mais magro, descarnado; tem um grunhido espantoso a apresenta nas costas uma deformidade notável, uma abertura natural, como a do golfinho na cabeça, por onde sopra, respira e aspira quando quer. E para que não se imagine ser isso uma coisa extraordinária direi que o autor da “História Geral das Índias” afirma existirem na Nicarágua, perto do reino da Nova Espanha, porcos com o umbigo no espinhaço, os quais devem ser da mesma espécie dos que acabo de descrever. (LÉRY, 1989, p. 137)



Entre os animais da fauna brasileira descritos por Léry, e que constam dos bestiários medievais, estão a doninha e o ouriço:

(...) existe outro animal do feitio de uma doninha e de pêlo pardacento, ao qual os selvagens chamam sariguá; tem mau cheiro, e não o comem os índios de boa vontade. Esfolamos alguns desses animais verificando estar na gordura dos rins o mau odor; tirando-lhe essa víscera a carne é tenra e boa. (LÉRY, 1980, p. 138)

Nos bestiários, o ouriço não é tratado com grande atenção, e nem se encontram grandes detalhes sobre seus hábitos. Léry, da mesma forma, não confere a esse animal grande destaque, citando-o apenas para fins de comparação com o tatu.

(...) o tatu da terra do Brasil, tal qual os nossos ouriços, não pode correr tão rapidamente quanto os outros; por isso arrasta-se pelas moitas; em compensação está bem armado, coberto de escamas forte e duras, capazes de resistirem a um golpe de espada. (LÉRY, 190, p. 138)

Presente nos bestiários medievais e povoando o imaginário do homem europeu medieval estão as figuras dos dragões e serpentes. Nas descrições de Léry, é possível encontrar o jacaré como correspondente desses animais míticos. De acordo com o viajante, o animal seria da grossura da coxa de um homem e seu comprimento proporcional sem, no entanto, oferecer perigo, visto que os índios o têm como animal de estimação (FRANCA, 2005). Entretanto, Léry não deixa de mencionar a existência de uma espécie desse animal, conhecido por atacar de surpresa suas vítimas.

Entretanto, ouvi contar os velhos das aldeias que, nas matas, são às vezes assaltados e encontram dificuldades em se defender a flechadas contra uma espécie de jacarés monstruosos que, ao pressentir gente, deixam os caniçais aquáticos, onde fazem o seu covil. (LÉRY, 1980, p. 139)

Um animal comum, descrito por Léry e presente também nos bestiários é o sapo que, para o homem europeu medieval, carregava consigo o simbolismo do mal e da morte (FRANCA, 2005). Essa crença pode ter



influenciado o autor de *Viagem à terra do Brasil*, visto que esse se surpreende que os sapos brasileiros não sejam venenosos, como os da Europa.

Também costumam os tupinambás comer certos sapos grandes, moqueados com o couro e os intestinos, donde concluo que ao contrário dos nossos sapos cuja carne e sangue são geralmente mortíferos, os do Brasil em virtude talvez do clima, não são venenosos. (LÉRY, 1980, p. 139-140)

A influência do pensamento medieval quanto a animais monstruosos fica ainda mais evidente na narrativa de Léry, em sua descrição de um encontro com um lagarto “maior do que um homem”, na ocasião em que se perdeu na mata juntamente com mais dois franceses, ao saírem sem um guia. Nessa ocasião, o apavorado Léry afirma:

O monstruoso e medonho lagarto, abrindo a boca por causa do grande calor que fazia e soprando tão fortemente que o ouvíamos muito bem, contemplou-nos durante um quarto de hora; voltou-se depois, de repente, e fugiu morro acima fazendo maior barulho nas folhas e ramos varejados do que um veado correndo na floresta. (...). E como dizem que o lagarto se deleita ao aspecto do rosto humano, é certo que esse teve tanto prazer em olhar para nós quanto nós tivemos pavor em contemplá-lo. (LÉRY, 1980, p. 140)

Tal animal de aparência monstruosa pode ter como equivalente nos bestiários, bem como no imaginário medieval, a figura do Basilisco e do Catoblepas (FRANCA, 2005). Esses dois seres possuem a capacidade de matar suas vítimas apenas com o olhar, ainda que não tenha sido encontrada nenhuma menção ao prazer em observar o rosto de suas possíveis presas.

Nos bestiários, o macaco é constantemente associado ao diabo e, como não podia deixar de ser, esse animal está presente no texto de Léry. São duas as espécies por ele descritas. À primeira, o cay, o autor associa a ideia de *sabbat*, invocando elementos como as trevas, o mal e o demônio (FRANCA, 2005).

Reunidos geralmente em bandos, sobretudo no tempo das chuvas, é grande prazer ouvi-los gritar e celebrar o seu *sabbat* nas árvores, tal como o fazem os nossos gatos nos telhados. (LÉRY, 1980, p. 142)



A segunda espécie de primata descrita é o saguim que, de acordo com o cronista “tem o tamanho e o pêlo do esquilo, mas o focinho e a cara parecidos com os do leão; apesar de bravo é o mais lindo animalzinho que já vi” (LÉRY, 1980, p. 144).

Léry descreve um ser híbrido, combinação de animais e homem, o qual ele identifica como hay e que possuiria, entre outras características, um rosto humano. Além disso, sua alimentação não consistia em nada mais, além de vento. Em uma tentativa de conferir credibilidade a uma história que teria sido apenas ouvida, e não experienciada, o autor se vale não somente do testemunho dos nativos, mas também de estrangeiros.

O (...) chamado hay pelos selvagens é do tamanho de um cão-d'água grande e sua cara de bugio assemelha a um rosto humano; tem o ventre pendurado como o da porca prenhe, o pêlo pardo-escuro como a lã do carneiro preto, a cauda curtíssima, as pernas cabeludas como as do urso e as unhas muito longas. Embora seja muito feroz, no mato, facilmente se amansa. Mas é verdade que, por causa das unhas, nossos tupinambás, que andam sempre nus não gostam de folgar com ele. O que parece fabuloso, mas é referido não só por moradores da terra mas ainda por adventícios com longa residência no país, é não ter jamais ninguém visto esse bicho comer, nem do campo nem em casa e julgam muitos que ele vive de vento. (LÉRY, 1980, p. 144)

Há, nos bestiários medievais, um ser que sobrevive apenas se alimentando de ar, e que poderia corresponder ao que é descrito por Léry, conforme destaca Acosta: “o camaleão (...) se alimenta somente de ar, aspirando-o (...) a ideia de que o camaleão vive do ar provém de Ovídio e de Plínio” (ACOSTA, citado em FRANCA, 2005).

Dessa perspectiva, pode-se confirmar a influência do imaginário medieval nas descrições de animais desconhecidos do autor, quando esse recorre a imagens e figuras míticas ou monstruosas a fim de comparação.

## CONCLUSÃO

Para o homem que ousa ultrapassar os limites do conhecido, as viagens sempre significaram, desde épocas remotas, uma chance de obter





conhecimento, não apenas do outro, mas de si mesmo, mediante a descoberta de uma nova dimensão para sua própria existência.

Por meio da análise das crônicas de viagens do século XVI, é possível perceber uma constante preocupação de que a narrativa seja recebida como verdade pelo leitor, associada ao testemunho biográfico e à fidelidade histórica. Essa proposta de escrita da verdade é uma atitude que irá caracterizar esse tipo de produção literária durante a época do Renascimento, em oposição ao privilégio do "ouvir" medieval.

A transcrição da verdade pura torna-se possível, nesse caso, em vista da efetiva participação do narrador nos fatos narrados, que contribui para que o seu próprio testemunho lhe proporcione o conhecimento dos fatos que serão transmitidos com a máxima fidelidade, como se pode perceber na narrativa de Léry.

Assim, será o olhar e a experiência vivida pelo viajante que o diferenciará daqueles que contam apenas de ouvir falar, e que atribuirá à sua vida um valor definido, também, pelo saber conquistado mediante o contato com outras culturas e espaços à medida que ele pode confirmar, ou não, suas expectativas e pré-conceitos.

Nesse sentido, como foi visto, a noção de verdade está relacionada ao conjunto de valores que norteiam a época dos grandes descobrimentos, momento em que a conformação precisa do mundo é considerada indispensável às navegações.

Em Léry a interpretação do que é visto ou ouvido será alvo de reflexão tomando como base aquilo que foi experienciado pelo autor, o que fica evidente já no início da sua obra, quando esse declara ter sido testemunha ocular de tudo que será narrado. Nesse sentido, é possível afirmar que há um avanço em relação ao modo medieval de pensamento, à medida que se substitui o "ouvir falar" pela vivência, tornando a experiência um elemento essencial para garantir a verdade de um texto, principalmente no que se refere às narrativas de viagens no século XVI.

Cristóvão Colombo parte em viagem rumo às Américas pretendendo comprovar e confirmar todos os elementos maravilhosos, ou diabólicos, descritos nos relatos de Marco Pólo, em uma atitude característica da mentalidade medieval (TODOROV, 1982, p. 16). Léry, ainda que carregue consigo toda a influência desse imaginário carregado de monstros e bestas, seres míticos e assombrosos, o aplica apenas como parâmetro de comparação para descrever o desconhecido.

Levando-se em conta que os bestiários pretendiam reunir todo o conhecimento medieval acerca de seres míticos ou monstruosos e que essas criaturas podem, de certo ponto de vista, ser associadas ao diabólico, ao



assombroso, para determinada cultura e uma época específica, é possível afirmar que a narrativa de Léry é marcada pela presença do Maligno.

Pode-se afirmar, ainda, que Léry faz parte de um mundo de transição, marcado pelas imprecisões de sua cosmovisão e pelos problemas em entender o novo e o desconhecido.

Existem, no modo de pensar de Léry, muitos elementos que fazem parte do modo de pensar medieval, mas sua interpretação desses elementos não pode mais ser considerada medieval, visto que tem por base a vivência do fato narrado.

Seu retrato da natureza ameríndia é marcado por elementos típicos da época moderna, e relatos fantásticos de peixes dourados. Essa combinação de elementos na narrativa do viajante francês revela uma transição entre o que, de acordo com Pires (2003), "poderíamos chamar de mentalidade medieval e [a mentalidade] moderna".

Nesse sentido, é possível concluir que nas narrativas de viagens do século XVI, mais especificamente em *Viagem à terra do Brasil*, de Jean de Léry, percebe-se a presença do diabólico e do maravilhoso relacionados à mentalidade medieval. Isso tornava possível a crença no bizarro e no estranho e, sobretudo, permitia descrevê-lo a um público que comungava do mesmo imaginário, no qual ainda cabia o deslumbramento.

## REFERÊNCIAS

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COUSTÉ, A. *Biografia do diabo: o diabo como a sombra de Deus na História*. Tradução: Lucas de Albuquerque. 2 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

FONSECA, P. C. L. *Identidades bestiárias na colônia: monstrosidade, gender e ordem política na cronística portuguesa sobre o Brasil dos séculos XVI e XVII*. 2003. Disponível em: <http://200.137.221.132/index.php/sig/article/viewPDFInterstitial/3767/3532>. Acesso em: 04 fev. 2011.

FLUSSER, V. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2005.

FRANCA, V. G. *O imaginário medieval bestiário em "Viagem à terra do Brasil" de Jean de Léry*. Disponível em: <http://www.ucm.es.html>. Acesso em: 02 fev. 2011.



GIMENEZ, J. C. *A presença do imaginário medieval no Brasil colonial: descrição dos viajantes*. Disponível em: <http://periodicos.uem.br>. Acesso em: 04 fev. 2011.

LÉRY, J. de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Millet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980.

MEISTER, G. S. *Depois da Idade Média o diabólico invade a "Idade Média" – Conceitos e representações*. Disponível em: <http://tede.utp.br>. Acesso em: 25 set. 2010.

MUCHEMBLED, R. *Uma história do Diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

PALAZZO, C. L. *Permanências e mudanças no imaginário francês sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII)*. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br>. Acesso em: 06 fev. 2011.

PIRES, F. P. *Jean de Léry: Entre a medievalidade e a modernidade*. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas>. Acesso em: 05 fev. 2011.

SOUZA, L. de M. e. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TODOROV, T. *A conquista da América*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1982.



# ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS: O DIÁLOGO ENTRE O CÂNONE E A PARÓDIA SOB A ÓTICA DA CRÍTICA FEMINISTA<sup>1</sup>

---

Maurício Ferreira Santana<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este trabalho analisa a transformação do papel da mulher na literatura pós-moderna, como consequência das diversas transformações socioculturais ocorridas desde a modernidade. Essas transformações são analisadas em dois romances: no hipotexto canônico de Jane Austen, *Orgulho e preconceito*, e na obra paródica *Orgulho e preconceito e zumbis*, do autor norte-americano Seth Grahame-Smith. Esta paródia apresenta diferentes atributos à personagem central dos romances, Elizabeth Bennet. Para a formação desses atributos o autor lança mão de elementos da cultura pop, como apropriações de filmes “B” de ninjas e de kung fu. Este artigo reflete também sobre um possível deslocamento da voz feminina no hipertexto, que a aproxima de uma esfera androcêntrica.

**Palavras-chave:** Intratextualidade. Pós-modernidade. Paródia. Crítica feminista.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the transformation of the role of women in postmodern literature, as a result of various socio-cultural transformations that have occurred since modernity. These transformations are analyzed in two novels: the Jane Austen canonical hypotext *Pride and prejudice*, and parody work *Pride and prejudice and zombies*, from the American author Seth Grahame-Smith. This parody has different attributes to the central character of the novels, Elizabeth Bennet. For the formation of these attributes, the author uses elements of pop culture, as appropriations of ninja and kung fu “B” movies. This article also reflects on a possible displacement of the female voice in hypertext, which approximates to an androcentric sphere.

**Keywords:** Intratextuality. Postmodernity. Parody. Feminist criticism.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 11 de outubro de 2011 e aceito em 17 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Brunilda T. Reichmann.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: jose\_sandino@yahoo.com.br



## INTRODUÇÃO

A pós-modernidade apresenta várias características que definem a literatura contemporânea e que a diferencia dos discursos e das narrativas da modernidade. Dentre essas características, pode-se considerar a intertextualidade e o seu caráter de resgate e homenagem ao passado, por meio de apropriações como o pastiche e a paródia (HUTCHEON, 1991, p. 20; JAMESON, 2000, p. 45; PAVLICIC, 1991, p. 98-99), e a fragmentação das identidades, que não têm um centro, não são fixas e podem ser adotadas e descartadas como uma troca de roupa (BAUMAN, 1998, p. 112-114; BERMAN, 1986, p. 16; HALL, 2003, p. 12; HUTCHEON, 1991, p. 88).

A intertextualidade é a presença de um texto em outro texto, a memória que a literatura tem de si mesma pela retomada subversiva ou lúdica de um texto precedente (SAMOYAULT, 2008, p. 9-10). Gérard Genette dá à intertextualidade uma significação mais ampla, denominada "transtextualidade" (GENETTE, 2006, p. 7-12). Um dos aspectos da transtextualidade refere-se também ao diálogo entre textos: trata-se da hipertextualidade.

A hipertextualidade é toda relação que une um texto B – hipertexto – a um texto anterior A – hipotexto (GENETTE, 2006, p. 12). Portanto, o esquema hipotexto/hipertexto é o modelo ideal para se demonstrar as relações dialógicas presentes na criação paródica do hipertexto *Orgulho e preconceito e zumbis* (tradução de *Pride and prejudice and zombies*), do escritor norte-americano Seth Grahame-Smith, publicado em 2009, baseado no hipotexto canônico da escritora inglesa Jane Austen, *Pride and prejudice*, publicado em 1813.

Este diálogo entre as narrativas refere-se aos novos papéis atribuídos à mulher, representada pela personagem central de ambos os textos, Elizabeth Bennet; na obra de Grahame-Smith, é representada sob o estereótipo pós-moderno da super-heroína, subvertendo a caracterização da personagem idealizada por Jane Austen. O texto paródico apropria-se de vários elementos da cultura pop pós-moderna, como filmes "B" do gênero terror e de artes marciais orientais, e utiliza especificamente as representações de super-heroínas presentes, por exemplo, em filmes como *Kill Bill* e *Resident evil*.

A fim de entender a relação entre os diferentes papéis femininos e seus níveis de importância no contexto sociocultural da modernidade e da pós-modernidade, bem como refletir sobre o papel da mulher neste último período, serão utilizadas algumas abordagens da ginocrítica de Elaine Showalter, bem como o modelo de Edwin Ardener, utilizado por Showalter para afirmação da existência do espaço feminino fora da esfera androcêntrica.



## O CÂNONE: *ORGULHO E PRECONCEITO* (1813)

A obra romanesca de Jane Austen, segundo Margareth Anne Doody, citada por Elaine Showalter, pode ser considerada um paradigma para a ficção feminina e para o próprio romance do século XIX (1994, p. 41). Sua literatura representa a vida do interior da Inglaterra, ou seja, o contexto social de seus personagens situa-se à margem das transformações sociais ocasionadas pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa, por exemplo, das quais a obra de Austen é contemporânea. Portanto, a representação da mulher em seus romances está intrinsecamente ligada aos sistemas patriarcais tradicionais rurais e interioranos ingleses.

*Orgulho e preconceito* é o segundo romance de Austen (precedido por *Sense and sensibility*, publicado em 1811) e foi escrito provavelmente entre 1795 e 1799. A primeira publicação ocorreu em 1813 (FULLERTON, 2008). O romance retrata o conflito entre classes da sociedade inglesa entre o final do século XVIII e o início do século XIX, representado pela personagem central, Elizabeth Bennet (que pertence a uma classe média do interior) e Fitzwilliam Darcy (aristocrata dono de diversas propriedades, entre as quais sua residência, Pemberley). Esse conflito é marcado pela posição arrogante e preconceituosa de Darcy em relação às famílias de Hertfordshire, região interiorana. O preconceito de Darcy é dirigido à família Bennet, sobretudo à mãe e às irmãs mais novas de Elizabeth, e irá influenciar na decisão de seu amigo, Charles Bingley, apaixonado por Jane, irmã mais velha de Elizabeth, a abandonar a propriedade de Netherfield, em Hertfordshire e retornar a Londres.

Com o passar do tempo, Darcy apaixona-se por Elizabeth, o que faz com que reveja seu orgulho excessivo, e acabe propondo casamento a ela, em duas ocasiões (na primeira há a recusa de Elizabeth que também, à sua maneira, mantém uma postura orgulhosa). Por fim, eles selam sua união, bem como Jane e Bingley.

## A PARÓDIA: *ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS* (2009)

Em *Orgulho e preconceito e zumbis* pode-se observar todas as características paródicas conceituadas por Linda Hutcheon em sua obra *Uma teoria da paródia*, sendo que as mais comuns à literatura pós-moderna dizem respeito à "dessacralização do texto" (a subversão do cânone), à alusão ao passado e à repetição com diferença. A paródia é "uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto



parodiado" (HUTCHEON, 1985, p. 17). Em outra formulação, a paródia é a "repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança" (p. 17).

Um exemplo de paródia pode ser percebido nas linhas iniciais das duas narrativas. No hipotexto tem-se: "É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro e muito rico precisa de esposa." (AUSTEN, 2010, p. 13). Enquanto no hipertexto: "É uma verdade universalmente aceita que um zumbi, uma vez de posse de um cérebro, necessita de mais cérebros." (AUSTEN & GRAHAME-SMITH, 2010, p. 7).

Apesar da característica paródica eventual, o hipertexto mantém em grande parte o conteúdo do hipotexto, conservando inclusive a linearidade da narrativa original. Muitas passagens da narrativa são idênticas, à exceção das intratextualidades, como se percebe nos recortes abaixo. As citações dos textos originais em inglês encontram-se nas notas ao final do artigo, a fim de que se possam perceber as semelhanças.

No hipotexto tem-se:

– A quem você se refere? – e, voltando-se, olhou por um momento para Elizabeth, até que, cruzando seu olhar com o dela, o desviou e disse friamente: – É suportável, mas não bonita o bastante para *me* animar; não estou com paciência no momento dar atenção a mocinhas que foram desdenhadas por outros homens. (...). A festa passou-se agradavelmente para toda a família. A sra. Bennet viu sua filha mais velha sendo muito admirada pelos convidados de Netherfield. (AUSTEN, 2010, p. 19-20)<sup>3</sup>

E no hipertexto:

– De quem está falando? – e, voltando-se, observou Elizabeth por alguns instantes, chegando mesmo a cruzar o olhar com ela, até que se retraiu e, gelidamente, disse: – É razoável, mas não chega a ser bonita o bastante para me tentar. Neste momento não estou com disposição para dar atenção a moças que são desprezadas pelos demais homens. Enquanto o Sr. Darcy se afastava, Elizabeth sentiu o

---

<sup>3</sup> "Which do you mean?" and turning round he looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own and coldly said: "She is tolerable, but not handsome enough to tempt me; I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men." (...). The evening altogether passed off pleasantly for the whole family. Mrs. Bennet had seen her eldest daughter much admired by the Netherfield party. (AUSTEN, 2011, p. 7)



sangue ferver. Nunca em sua vida fora tão insultada. O Código dos Guerreiros exigia que ela vingasse sua honra prontamente. Assim, Elizabeth abaixou-se e alcançou o tornozelo, tomando cuidado para não chamar a atenção. Então, sua mão encontrou a adaga oculta por baixo de seu vestido. Sua intenção era seguir aquele arrogante Sr. Darcy até o lado de fora e rasgar sua garganta. (...). A noite de um modo geral foi bastante agradável para toda a família. A Sra. Bennet viu sua filha mais velha ser elogiada por todos do grupo de Netherfield. (AUSTEN & GRAHAME-SMITH, 2010, p. 13)<sup>4</sup>

## MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE

Para que se possa compreender a forma como o texto canônico e o texto paródico pós-moderno se relacionam, bem como entender suas diferenças no âmbito discursivo, faz-se necessário estabelecer as diferenças contextuais e temporais entre modernidade e pós-modernidade. Também o termo “pós-modernidade” merece ser diferenciado de “pós-modernismo”: o primeiro tem um caráter mais abrangente – histórico-filosófico – enquanto que o segundo refere-se a um matiz cultural, estético – como um movimento artístico (EAGLETON, 2010, p. 350). Entende-se que a pós-modernidade não se caracteriza como uma continuação da modernidade (o que o prefixo “pós” poderia sugerir) e nem tampouco uma ruptura da mesma. Acerca dessas discussões, sobretudo no campo literário, já houve amplo debate por críticos como Linda Hutcheon (1991), Fredric Jameson (2000) e Terry Eagleton (2010), entre outros.

A modernidade começa a tomar forma em fins do século XVIII; um marco para o nascimento da sociedade moderna é a revolução francesa, em 1790; ainda assim, tal sociedade ainda não tem plena consciência do que as atinge. A partir da revolução francesa e de suas reverberações, como a revolução industrial na Inglaterra, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas

---

<sup>4</sup> "Which do you mean?" and turning round he looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own and coldly said: "She is tolerable, but not handsome enough to tempt me; I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men." As Mr. Darcy walked off, Elizabeth felt her blood turn cold. She had never in her life been so insulted. The warrior code demanded she avenge her honour. Elizabeth reached down to her ankle, taking care not to draw attention. There, her hand met the dagger concealed beneath her dress. She meant to follow this proud Mr. Darcy outside and open his throat (...) the evening altogether passed off pleasantly for the whole family. Mrs. Bennet had seen her eldest daughter much admired by the Netherfield party. (AUSTEN & GRAHAME-SMITH, 2009, p. 13-14)





convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política e claro, cultural. Entretanto, existe um conflito entre o que era então a “tradição” e o “novo”. Esse conflito será marcante na primeira metade do século XIX, onde, na literatura, por exemplo, percebe-se ao mesmo tempo a negação e a exaltação do novo, do moderno (BERMAN, 1986, p. 15).

Por sua vez, a pós-modernidade, conforme mencionado anteriormente, também exalta o “novo”; porém, ao contrário da modernidade, volta-se para o passado e apropria-se dele para a concepção de produtos culturais. A exaltação ao passado, de certa forma em caráter de homenagem, fica evidente nas apropriações da literatura contemporânea, da qual *Pride and prejudice and zombies* é o exemplo em questão.

## A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS SÉCULOS XVIII-XIX

A mulher, nos séculos XVIII e XIX, está inevitavelmente sujeita ao sistema patriarcal. Porém, essa condicionante não quer dizer que entre as mulheres não houvesse voz contestadora e desafiadora, tanto na sociedade quanto na literatura. Essa dicotomia da situação feminina (mulher oprimida pelo homem/mulher que desafia o sistema dominante), da segunda metade do século XVIII até fins do século XIX pode ser considerada como a própria dicotomia entre a pré-modernidade e a modernidade (aceitação da permanência da tradição/aceitação do moderno, do novo, e rejeição do passado), e é explicada por Lúcia Osana Zolin, em dois momentos. O primeiro pode-se considerar como uma das primeiras manifestações do feminismo: “Em 1792, a inglesa Mary Wollstonecraft escreve um dos grandes clássicos da literatura feminista, *A Vindication of the Rights of Woman* (*As reivindicações dos direitos da mulher*), retomando as reivindicações da extensão dos ideais da Revolução Francesa às mulheres.” (ZOLIN, 2009, p. 220).

O segundo momento, da época vitoriana (1832-1901), paradoxalmente reflete a negação desses ideais. As qualidades inerentes à mulher deveriam ser a delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição. Publicações como *The female instructor* e *The women of England* pregavam a dependência, submissão e a condição da mulher subjugada como vontade divina (ZOLIN, 2009, p. 220-221). Estas condições aparecem também no romance de Jane Austen, escrito cerca de 60 anos antes, a fim de caracterizar as mulheres de sua época.

Entretanto, *Orgulho e preconceito* sintetiza esta dicotomia mulher oprimida/mulher desafiadora, pois ao mesmo tempo em que situa a narrativa



no contexto patriarcal dos séculos XVIII e XIX, não deixa de revelar o caráter contestador da mulher, através da voz de Elizabeth Bennet, que revela a força de seu caráter em diversas passagens da narrativa. Ela recusa as ofertas de casamento de seu primo, Willian Collins e de Fitzwilliam Darcy (com o qual se casará, depois de um segundo pedido, ao final do romance); bem como desafia todo um sistema que segrega classes sociais, no qual há a incompatibilidade de relacionamentos entre classes sociais mais e menos favorecidas. Isso se torna claro quando resiste aos apelos de Lady Catherine de Bourgh (tia de Darcy) para que desista de se casar com seu sobrinho:

- Você não tem consideração pela honra e o bom nome do meu sobrinho! Menina insensível e egoísta! Não vê que uma aliança com você vai desgraçá-lo aos olhos de todos?
- Lady Catherine, nada mais tenho a dizer. Vossa Senhoria conhece os meus sentimentos.
- Então está decidida a casar-se com ele?
- Não disse isso. Só estou decidida a agir da maneira que mais me pareça convir à minha felicidade, sem ter de prestar contas a *Vossa Senhoria*, ou a qualquer pessoa que também tenha tão pouco a ver comigo. (AUSTEN, 2010, p. 278-279)

Essas atitudes, aparentemente, não são típicas da mulher submissa dos citados períodos.

## A MULHER COMO SUPER-HEROÍNA: O SUJEITO FRAGMENTADO DA PÓS-MODERNIDADE

A paródia de Seth Grahame-Smith apresenta a personagem principal, Elizabeth Bennet, como uma mulher prendada e educada, tal qual no hipotexto. No entanto, outras qualidades lhe são atribuídas: Elizabeth possui um instinto matador, é considerada uma arma letal, com seus braços surpreendentemente musculosos e sua habilidade no manejo da adaga; é uma seguidora do código dos guerreiros; ela e suas irmãs foram treinadas pelo mestre Pei Liu de Shaolin para ser a heroína de Longbourn, a guardiã de Hertfordshire (AUSTEN & GRAHAME-SMITH, 2010, p. 13-27).

Os atributos citados acima são apropriações da cultura pop, bem como do cinema “trash” asiático e norte-americano. Como exemplo, pode-se citar os recentes filmes de super-heroínas *Kill Bill volume 1* (2003) e a série



*Resident evil*. Nestes filmes (e sobretudo no primeiro) são percebidas as diversas apropriações dos filmes de kung fu chineses (a referência ao templo de Shaolin remete a vários filmes do gênero; o mestre Pei Liu, que treinou Elizabeth, desempenha o mesmo papel do mestre Pai Mei, que treinou Beatrix Kido em *Kill Bill*, etc.) e dos filmes de samurai japoneses (a referência ao “código dos guerreiros” é similar ao código de honra dos samurais, sempre presente nestas produções), apresentando lutas com espadas e adagas. E, ao invés de lutar contra exércitos, clãs ou tribos inimigas, Elizabeth luta contra zumbis, outra referência a filmes “trash”, onde o exemplo mais recente é a franquia *Resident evil*.



A personagem Beatrix Kido em *Kill Bill vol. 1*.<sup>5</sup>



Cena do filme *Resident evil: afterlife*.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Kill Bill volume 1*, filme de 2003 dirigido por Quentin Tarantino, retrata a trajetória de Beatrix Kido (representada pela atriz norte-americana Uma Thurman), assassina profissional que, ao largar sua profissão para se casar, é vítima de um massacre no dia de seu casamento. Única sobrevivente da tragédia, Beatrix inicia sua vingança contra seus algozes, todos seus ex-parceiros.

<sup>6</sup> *Resident evil: afterlife*, de 2010 (ou *O recomeço*, na versão brasileira) é mais um filme da franquia “Resident evil”, que faz parte do gênero terror / ficção científica. Como os filmes anteriores da série, *Afterlife* mostra a luta de Alice (representada pela atriz Milla Jovovich) contra zumbis, infectados por um vírus.





Ilustração de *Orgulho e preconceito e zumbis*, p. 15.

Essa representação feminina é contraditória: ao mesmo tempo em que Elizabeth Bennet surge como uma típica mulher do final do século XVIII e início do século XIX, também ganha o status de uma super-heroína do século XXI, através das apropriações do hipertexto paródico.

## ELAINE SHOWALTER E A GINOCRÍTICA

A fim de compreender o novo papel da mulher, como heroína e guerreira, representada pela personagem Elizabeth Bennet em *Orgulho e preconceito e zumbis*, serão utilizadas abordagens da ginocrítica, de Elaine Showalter. Segundo Jonathan Culler, Showalter “distingue ‘a crítica feminista’ de pressupostos e procedimentos masculinos da ‘ginocrítica’, uma crítica feminista preocupada com as autoras e com a representação da experiência das mulheres” (CULLER, 1999, p. 123).

Showalter afirma que a crítica feminista “era um ato de resistência, uma confrontação com os cânones e julgamentos existentes”, enquanto que a ginocrítica analisa a questão da diferença: “como podemos considerar as mulheres como grupo literário distinto? Qual é a diferença nos escritos das mulheres?” (SHOWALTER, 1994, p. 25-29).



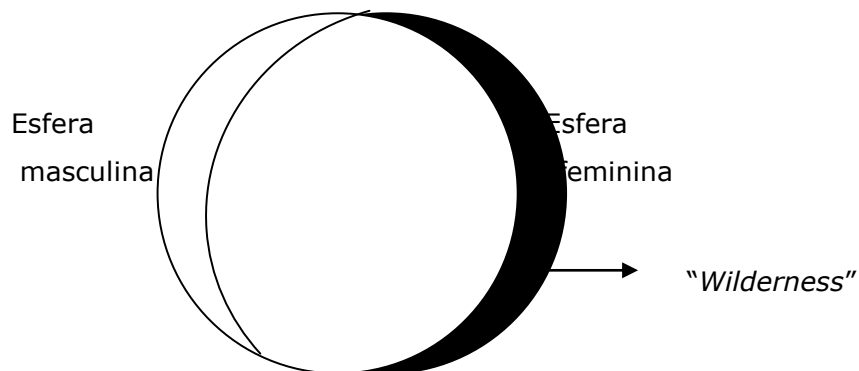
Porém, essa confrontação com o cânone (o romance de Austen) não deve ter um caráter unilateral de visão estritamente política. O seu horizonte de análise deve ter uma amplitude que contemple o discurso literário como um todo. De acordo com Terry Eagleton, o crítico feminista:

(...) não estuda as representações de gênero simplesmente por acreditar que isso sirva aos seus propósitos políticos. Ele também acredita que o gênero e a sexualidade são temas centrais na literatura e em outros tipos de discurso, e que qualquer exposição crítica que não os considere terá sérias deficiências. (EAGLETON, 2010, p. 316)

Portanto, é com esta posição mais ampla em mente, que se aborda aqui a ginocrítica de Elaine Showalter: não apenas seu aspecto político, mas sua contextualização dentro da cultura pós-moderna.

## CONCLUSÃO

A representação da interseção homem/mulher, denominada “*wilderness*”, é o ponto central da teoria de Elaine Showalter. Esse modelo interseccional, no entanto, é emprestado de Edwin Ardener, que o aplicou a antropologia feminina. A representação simplificada deste modelo é a seguinte:



Adaptação da imagem usada por Edwin Ardener.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> ARDENER, E. Belief and the problem of woman and the 'problem' revisited. In: LEWIN, E. (Ed.). *Feminist anthropology: a reader*. Malden: Blackwell, 2006, p. 47-65.



A tradução para “*wilderness*”, no artigo de Showalter presente na coletânea de artigos de Heloísa Buarque de Hollanda, é “zona selvagem”. Essa tradução talvez não contemple o que a autora quis demonstrar com o espaço feminino, como “o lugar de uma crítica, uma teoria e uma arte genuinamente centradas na mulher, cujo projeto comum seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, **fazer o silêncio falar**” (SHOWALTER, 1994, p. 48-49, ênfase acrescentada).

Abdicando do radicalismo feminista de Showalter e sua ginocrítica, que é uma forma explícita de combate ao “androcentrismo”, pode-se dar uma tradução mais apropriada para “*wilderness*” como “espaço da diferença”<sup>8</sup>, onde as representações singulares da mulher, políticas, sociais e (sexuais) culturais se desenvolvem, fazendo com que exista a diferença do feminino. Zolin contribui para esse raciocínio, ao afirmar que a crítica anglo-americana (à qual está inserida a ginocrítica) “empenha-se na definição de uma *identidade feminina e do lugar da diferença* por entender que tais definições são fundamentais na luta contra as instituições patriarcais dominantes” (ZOLIN, 2009, p. 236).

Como anteriormente mencionado, Jane Austen, **aparentemente**, alcança este espaço da diferença ao dar uma **voz contestadora e rebelde** a Elizabeth Bennet (mesmo estando inevitavelmente ligada ao sistema patriarcal de sua época), onde, em momentos importantes da narrativa, ela:

- Recusa a se casar com seu primo, William Collins; este casamento seria benéfico para sua família, pois Collins legalmente o único herdeiro de Longbourn, onde Elizabeth e sua família residiam. Caso seu pai morresse, os Bennet não teriam lar. Elizabeth desafiou sua mãe (tendo o apoio indireto do pai), a qual havia consentido com o pedido de Collins.

- Esconde a verdade em diversos momentos da história. Esse ocultamento é fruto de seu caráter manipulador e serve para evitar diversas consequências negativas. Por exemplo, ela esconde de Jane, sua irmã, o fato de Charles Bingley ter se afastado dela por influência de Darcy, que via com maus olhos a proximidade de Bingley da família Bennet, a qual lhe causaria constrangimento, por sua posição social; também omite de seus pais o fato de Darcy ter ajudado financeiramente seu inimigo, George Wickham, pagando suas dívidas, a fim de torná-lo honrado, pois Wickham se casaria com Lydia, uma das irmãs de Elizabeth. De Wickham, Elizabeth também oculta o que sabe sobre ele por meio de Darcy, a fim de manter a dignidade de Lydia e de sua própria família.

---

<sup>8</sup> O dicionário *Michaelis* apresenta diversas definições para “*wilderness*”: 1. Selva, deserto, sertão. 2. Lugar ou região despovoadas; ermo. 3. Quantidade atordoante ou fantástica, disposição desnordeadora.



- Aceita casar-se com Fitzwilliam Darcy, após uma segunda tentativa deste, que dela já havia recebido uma recusa. Isso representa uma quebra do paradigma social da época, no qual era inconcebível a união de casais de classes sociais diferentes. Este paradigma é rompido mesmo sob as ameaças de Lady Catherine de Bourgh, tia de Darcy, pessoa de grande influência na alta sociedade inglesa.

Esta representação contestadora de "Lizzy" permanece no hipertexto de Grahame-Smith, porém, sob a estética da paródia, ela perde sua força e seu significado. Com as novas "qualidades" atribuídas à personagem no hipertexto, Elizabeth acaba por perder sua voz original, tornando-se uma representação masculinizada da super-heroína, o que resulta numa descentralização do sujeito e fragmentação da identidade.

Portanto, o que a paródia de Grahame-Smith faz é subverter o cânone de maneira lúdica, mantendo o caráter de "homenagem" ao passado, o que é uma das características da literatura pós-moderna, através da intratextualidade; entretanto, esta paródia retira o mérito da obra de Jane Austen, a qual foi incluída no espaço da diferença, representando a identidade e a libertação feminina e a desloca em direção a uma esfera androcêntrica, ou para o universo masculino. De certa forma, pode-se sugerir que nesse sentido a mulher perde seu espaço conquistado política e culturalmente na modernidade, para se tornar uma representação masculinizada da pós-modernidade.

Eagleton afirma que a obra pós-moderna, por sua natureza intertextual, faz uma reciclagem paródica da história passada, história essa que não possui mais linearidade em nossa época. Essa obra pós-moderna também derruba a distinção entre grande arte e arte popular, desconstruindo-as para produzir mercadorias populistas, comuns, que resultam em uma arte vulgar e de fácil utilização (EAGLETON, 2010, p. 353-354). A obra de Seth Grahame-Smith, sob esse olhar crítico, representa um mais do mesmo *kitsch* em meio à literatura paródica que se produz massivamente nos dias de hoje. No entanto, o que pode ser preocupante, a despeito do fato de que a literatura pós-moderna seja um pastiche, sob o ponto de vista de Fredric Jameson, ou uma paródia irônica de finalidade crítica, de acordo com Linda Hutcheon, é que esta literatura reflete o mundo globalizado de hoje, com suas identidades fragmentadas. Daí sua importância: analisar essas obras através de uma abordagem sociocultural torna-se de suma importância para compreender o mundo em que se vive atualmente. Entender a cultura pós-moderna é um meio de se entender quais são os motivos do sujeito e da sociedade contemporâneos.





## REFERÊNCIAS

ARDENER, E. Belief and the problem of women and the 'problem' revisited. In: LEWIN, E. (Ed.). *Feminist anthropology: a reader*. Malden: Blackwell, 2006, p. 47-65.

AUSTEN, J. *Orgulho e preconceito*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2010. (A obra-prima de cada autor; 243).

\_\_\_\_\_. *Pride and prejudice*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/1342>. Acesso em: 10 mar. 2011.

AUSTEN, J.; GRAHAME-SMITH, S. *Orgulho e preconceito e zumbis*. Trad. Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

\_\_\_\_\_. *Pride and prejudice and zombies*. Philadelphia: Quirk Books, 2009.

BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FULLERTON, S. *About Jane Austen - her life & her novels*. Disponível em: <http://www.jasa.net.au/jabiog.htm>. Acesso em: 02 jun. 2011.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: UFMG: Faculdade de Letras, 2006.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

KILL Bill volume 1 photo. In: *AllMovie.Com*. Disponível em: [http://www.allmoviephoto.com/photo/2010\\_resident\\_evil\\_afterlife\\_006.html](http://www.allmoviephoto.com/photo/2010_resident_evil_afterlife_006.html). Acesso em: 01 jun. 2011.

MICHAELIS: moderno dicionário inglês-português - português-inglês. São Paulo: Melhoramentos, 2000.





PAVLICIC, P. La intertextualidad moderna y postmoderna. *Crerios*, Havana, (30): jul./dez. 1991.

RESIDENT evil: afterlife photo. In: *AllMovie.Com*. Disponível em: [http://www.allmoviephoto.com/photo/2010\\_resident\\_evil\\_afterlife\\_006.html](http://www.allmoviephoto.com/photo/2010_resident_evil_afterlife_006.html). Acesso em: 01 jun. 2011.

SAMOYAL, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

\_\_\_\_\_. Feminism criticism in the wilderness. *Critical inquiry: writing and sexual difference*, Chicago, v. 8, n. 2, 1981, p. 179-205.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. ampl. Maringá: EDUEM, 2009.



# A QUEDA DA CASA DO PATRIARCA<sup>1</sup>

---

Gabriela Szabó<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Nesse trabalho pretendemos analisar duas personagens da literatura brasileira, Ana, de *Lavoura arcaica* (1975), escrito por Raduan Nassar, e Carlota, de *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna. Duas figuras femininas que, ao receberem influências do meio urbano - Carlota estudou na cidade, Ana recebeu influências de seu irmão André, o qual leva à fazenda ideias e objetos citadinos - ousaram enfrentar a estrutura de valores patriarcais. Nessas fazendas, nas quais a figura do pai é a representação máxima do poder e onde as mulheres são subjugadas e cumprem religiosamente seus deveres, nascem essas mulheres que ousam dessacralizar a tradição. Neste artigo temos como objetivo investigar o embate ideológico que elas engendram: o campo e a cidade, a tradição e o pós-moderno.

**Palavras-chave:** Tradição. Romance rural. Patriarcalismo. Mulher.

**ABSTRACT:** In this work we intend to analyze two characters in Brazilian literature, Ana of *Lavoura arcaica* (1975) written by Raduan Nassar and Carlota of *A menina morta* (1954) by Cornélio Penna. Two female figures receive the influence of the urban environment - Carlota studied in the city, Ana was influenced by her brother Andre, who takes ideas and objects to the farm urbanites - have dared to confront the structure of patriarchal values. In these farms, in which the father is the ultimate representation of power and where women are subjugated and fulfill their religious duties, these women are born who dare to desecrate the tradition. In this article we aim to investigate the ideological struggle that they engender: country and city, tradition and postmodern.

**Keywords:** Tradition. Rural novel. Patriarchy. Woman.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 17 de outubro de 2011 e aceito em 28 de dezembro de 2011. Texto orientado pelo Prof. Dr. Luis Bueno (UFPR).

<sup>2</sup> Mestranda de Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná.  
E-mail: gabrielaszabo@hotmail.com



## INTRODUÇÃO

Cornélio Penna é autor de quatro romances: *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948), *A menina morta* (1954). Em *A menina morta*, obra que será objeto de estudo deste trabalho, a ação se desenrola numa fazenda isolada por montanhas, no sul Minas Gerais, numa região degradada pela ação do homem. As pessoas, isoladas em si mesmas, desgastadas pelo cotidiano pesado e monótono, parecem almas que habitam uma casa fantasmagórica. Negros e brancos sentem o peso da solidão e da angústia, lamentosos por perder o único sopro de vida, o único elo entre a casa-grande e a senzala: a menina morta. Segundo Schmidt:

A “menina morta” viera ao mundo para ligar essas duas humanidades distantes embora dependentes uma da outra, a dos senhores, nas suas casas, com seu conforto, com seus caprichos e loucuras, e a da senzala, do eito, dos trabalhos e sofrimentos sem recompensa. (SCHMIDT, 1958, p. 724)

A narrativa já se inicia com a atmosfera densa do luto, com todos ocupados preparando o funeral: dando banho no cadáver, costurando seu último vestido ou construindo cuidadosamente o caixão. Embora o livro de quinhentas páginas seja apenas dividido por pequenos capítulos, podemos englobá-los em duas grandes partes: a primeira consiste na lembrança da relação carinhosa que a menina mantinha com os habitantes da fazenda, incluindo os escravos, a segunda se refere aos preparativos para receber a filha mais velha, Carlota, (que até então estudava na Corte e fora chamada para a fazenda do grotão para substituir a menina morta) e os preparativos para seu casamento. Ao longo do romance, com o clima opressivo e melancólico da casa patriarcal, Carlota não apenas substitui a irmã, mas se torna em vida a menina morta.

*Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, escrito em 1975 também pode ser dividido em duas partes, a primeira consiste no diálogo entre os dois irmãos, Pedro e André, a segunda nas consequências da volta de André. Essa discussão inicial entre os dois tem uma atmosfera densa, em que os irmãos rememoram o passado e tentam achar os culpados pela degradação da família no presente. Pedro, que na casa tem o papel de guardar o discurso do pai, convence André de voltar para a fazenda, uma volta que traz muitas consequências.



O objetivo deste trabalho é realizar um paralelo entre duas personagens das referidas obras: Ana de *Lavoura arcaica* e Carlota de *A menina morta*. Ambas as personagens estão submissas a um pai que determina com forte autoritarismo não apenas os seus destinos, mas o de todos que habitam a fazenda. Porém, mesmo dentro desse sistema de repressão, Ana e Carlota ousam desafiar a tradição patriarcal. E é essa rebeldia que chama a atenção e pretende-se observar mais cuidadosamente.

É importante salientar que os dois romances têm essa semelhança, possuem como pano de fundo o meio rural e tematizam o drama de famílias patriarcais. Porém, *A menina morta* tem como contexto o período do Império e se passa numa fazenda cafeeira no sul de Minas Gerais, no Vale do Paraíba. Sobre *Lavoura arcaica*, pouco se pode afirmar, apenas que transcorre em uma fazenda, em um lugar não identificado, e durante um período posterior ao Império, provavelmente durante as primeiras décadas da República, pois não há menção ao trabalho escravo. Portanto, pode haver uma grande diferença temporal entre os momentos retratados nos romances, mas que não será levado em consideração nesse estudo, pois será focado apenas o rompimento que as duas personagens femininas realizam no sistema que as oprimem, analisaremos como elas são responsáveis por arruinar a casa patriarcal. Analisar as diferentes características que fundamentam cada sistema e como cada um dos dois romances o retrata será objeto para um outro estudo.

Uma obra de grande importância que analisa o sistema patriarcal no mesmo período que os romances estudados abrangem é *Sobrados e mocambos* (1936) de Gilberto Freyre. Nessa obra, é esboçado o perfil da família patriarcal no Brasil Império (de seu início até seu fim, com a República). Para o autor, nesse momento acontecem grandes transformações no país, mais especificamente no Rio de Janeiro, para onde as abastadas famílias se direcionam e trocam a casa-grande pela Corte, lugar de maior efervescência cultural, com teatros, bibliotecas e novidades europeias a circular. A importância da obra de Freyre é inegável, pois é um dos poucos livros que procuram explicar esse período da história brasileira, com uma grande riqueza de detalhes sobre os costumes familiares nas fazendas, sobre a crise estrutural dessas famílias, os sinais que marcaram a sua decadência e seus novos hábitos na cidade. Porém, segundo alguns sociólogos, residem em sua obra alguns problemas. Um deles é a generalização a partir de casos particulares. Como afirma Mariza Corrêa, o problema central de ambos os textos é: "(...) o contraste entre essa sociedade multifacetada, móvel, flexível e dispersa, e a tentativa de acomodá-la dentro dos estreitos limites do engenho ou da fazenda: lugares privilegiados do nascimento da sociedade brasileira." (CORRÊA, 1993, p. 24). A crítica voltada à obra de Gilberto Freyre consiste em que o autor toma como modelo uma parcela pequena da



população, a família patriarcal representava cerca de vinte por cento da população. É preciso lembrar que essa não existiu sozinha, Freyre parece esquecer as disparidades da sociedade de então. Apesar dessa ressalva, em *Sobrados e mocambos* temos uma descrição sociológica da mulher e do homem na família patriarcal, descrição que procuraremos aproximar de nossas personagens literárias.

Mas o que justifica realizar a análise da representação social na obra literária, fazer um paralelo entre uma obra de cunho sociológico e duas obras literárias?

Essa é uma tarefa que pode incorrer em um erro, o erro de um reducionismo sociologizante da obra literária. Antonio Candido, na obra *Literatura e sociedade* (1918), propõe uma forma de análise que equilibre esses dois lados. Nessa perspectiva se analisa os aspectos estéticos da obra sem perder de vista seu engajamento social. O fator social fornece matéria – ambiente, costumes, valores, tradições – ao escritor, o qual transformará esses aspectos sociais em internos, em aspectos estéticos. Segundo Antonio Candido, nesse método de análise não se coloca em relevo o social a ponto de se tornar uma análise sociológica da obra, nem se focaliza o texto a ponto de se realizar um estudo formal da obra. O autor discorre sobre essa abordagem, esse prisma de análise da obra literária e nos aponta um método de análise:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2000, p. 6)

Não se deve tentar explicar a obra baseando-se na sociologia, procurar averiguar se a narrativa corresponde à realidade ou não, mas analisar como os fatores sociais interferem na tipificação dos personagens, na estruturação da obra. Segundo Antonio Candido quando realizamos uma análise desse tipo não consideremos o contexto, os fatores externos, como meio para enquadrar a obra num determinado período histórico, mas sim como fator que opera na própria construção artística. Quando a obra é



abordada dessa maneira deixa-se de realizar uma crítica sociológica para realizar uma crítica literária.

## OS GUARDIÕES DA TRADIÇÃO

Gilberto Freyre em *Sobrados e mocambos* coloca como uma das características das mulheres que habitavam a casa-grande a propensão a estabilidade, a conservação da unidade familiar. O homem, devido ao seu contato com outros lugares, com a cidade, por meio da leitura de jornais, seria o elemento desestabilizador da rotina. O homem mais imaginativo, a mulher mais realista e integradora:

A mulher se apresenta, nas suas tendências conservadoras e docemente conformistas e coletivistas (...) o elemento responsável, ao lado do padre – cuja função sociológica em nossa vida patriarcal teria sido antes de mulher conservadora ou estabilizadora que do homem inovador ou diferenciador (...). (FREYRE, 2000, p. 135)

A ideia que está contida nessa citação, de forma resumida, é longamente desenvolvida na obra de Gilberto Freyre e recorrentemente retomada. É uma colocação importante que procuraremos aproximar dos romances em questão. Num primeiro momento, será analisada a figura dos patriarcas nos romances; posteriormente, serão abordadas as personagens femininas. Em *Lavoura arcaica*, o pai não é aquele que quebra a rotina, mas aquele que procura preservar os costumes. Em *A menina morta* podemos perceber a mesma característica. Temos como o grande guardião da tradição o pai, o Comendador, que traça o destino das pessoas sem ao menos questioná-las se aceitam. É assim quando decide escolher o noivo de Carlota, apenas comunica a filha quando e com quem se casará. Nas descrições ao longo da obra há muitas descrições desse personagem comparando-o com um senhor feudal ou como um grande comandante, que observa a tudo e a todos.

Viram com surpresa, ambas ao mesmo tempo, que o Senhor as contemplava, em pé na alpendrada que conduzia da sala de jantar ao recinto onde estavam. O sol batia em cheio na sua figura rude e ele parecia a estátua de proa da grande nave constituída pala fazenda enorme, pesadamente espalhada, com os mastros erguidos das



palmeiras a agitar suas flâmulas aos ventos. Aquela presença masculina, poderosa, fonte e origem em potência de muitas vidas, que viriam ao mundo ricas de seiva e prolongariam e multiplicariam pelos séculos, era a do patriarca dominador de todo aquele grupo de homens e mulheres, era o tronco da árvore sem medida cujos galhos se reproduziam sem cessar. (PENNA, 1958, p. 1058)

Porém, antes de continuar a análise, é relevante definir o que está se compreendendo como tradição. Eric Hobsbawn, na introdução de *A invenção das tradições*, discorre sobre a importância que a tradição, seja ela inventada ou real, tem na constituição de uma nação. Segundo o autor a tradição é constituída:

(...) por um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Alias sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWN, 1997, p. 9)

A tradição tem um papel fundamental para que uma nação possua o sentimento de pertença, de unidade comum, de um passado que os liga, o qual por meio de rituais simbólicos são sempre lembrados. Embora Hobsbawn refira-se à tradição ao nível nacional, podemos fazer um paralelo ao nível familiar. Nos romances em questão é possível apontar vários desses rituais. Em *A menina morta*, temos a visita constante do padre à casa-grande, o feitio dos doces de goiaba, os jantares e os procedimentos a mesa, as festas dos negros, entre outros. Em *Lavoura arcaica* pode-se citar, como exemplo de ritual agregador (além das festas realizadas no término das colheitas), os sermões do pai, os quais, permeados de metáforas e parábolas, trazem ao final uma moral, que tem como objetivo a manutenção da harmonia familiar. Em um dos seus sermões o pai afirma:

(...) só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as recompensas (...). (NASSAR, 2009, p. 146)



Nas obras em discussão o responsável por conservar esses ritos é o patriarca, é ele quem está assegurando que esses laços que mantém a família unida fiquem sempre firmes. Porém, a manutenção desses laços não significa a plena harmonia, a identificação de todos os entes ao discurso paterno. Esse é um discurso que engendra uma ideologia, a ideologia que assegura a manutenção do pai no topo da hierarquia da casa, mesmo que para isso se ignore as individualidades dos outros entes da família. Segundo Marilena Chauí:

(...) o discurso ideológico é aquele que pretende coincidir com as coisas, anular a diferença entre o pensar, o dizer e o ser e destarte, engendrar uma lógica da identificação que unifique pensamento linguagem e realidade para, através dessa lógica, obter a identificação de todos os sujeitos sociais com uma imagem particular universalizada (...) para que a ideologia seja eficaz é preciso (...) abolir as diferenças, ocultar as contradições e desarmar toda tentativa de interrogação. (CHAUÍ, citada em BORGES, 2006, p. 45)

Nas obras em questão, é possível observar o preço que alguns personagens pagam para que esse discurso ideológico seja conservado, para que se garanta que as gerações transmitam a tradição de uma para a outra: é o preço do sofrimento por não se encaixar em um sistema dominante e que pela força é obrigado a se formatar.

## AS MULHERES

Gilberto Freyre considera que o perfil agregador da mulher, sua tendência a conservar os valores familiares, mesmo sendo submissa a um homem dominador se deve ao formato do seu corpo, o qual é todo projeto para a função de ventre gerador. Essa ideia, a que o autor recorre frequentemente, será de fundamental importância para esse trabalho, pois mostraremos como as personagens, Ana e Carlota quebram com esse paradigma.

Em *A menina morta* há várias mulheres que possuem essa característica, as de conservadoras do sistema ideológico patriarcal. Especialmente as parentas agregadas, que se preocupam com a preservação dos costumes familiares. D. Virgínia é a mais velha e a qual sente o peso dessa obrigação. A citação a seguir refere-se a um de seus interrogatórios aos





outros moradores do Grotão, para saber quais estão sendo as atitudes de Carlota:

- Precisamos saber – disse ela resolutamente – se a menina resolveu qualquer coisa juntamente com a prima Condessa. (...). Não sei fazer segredos nem posso fugir ao dever que me cabe, como sua parenta mais próxima e mais velha, de tornar claro e de acordo com a tradição entre nós, das velhas famílias do Império. (PENNA, 1958, p. 1173)

Essas parentas, e até mesmo as escravas, frequentemente se assustam com o comportamento de Carlota, no jeito de se vestir, de tratar as pessoas mais velhas, de não respeitar os horários da casa. Interessante é ressaltar que essa característica das escravas, de prezar os valores dos brancos, é descrita por Gilberto Freyre. Ele coloca, ao lado das mulheres, os escravos (homens e mulheres) como uma raça conformista:

A mulher se apresenta (...) como o sexo que corresponderia à raça negra – à raça *lady-like*, como já disse o sociólogo norte-americano Park; o homem, pelo seu individualismo, pendor para divergir da normalidade, quer no sentido do genial, quer no do subnormal, pela capacidade e gosto de diferenciação, o sexo que corresponderia à raça branca. (FREYRE, 2000, p. 135)

As escravas se preocupam, assim como as parentas, com os vestidos que Carlota veste, até mesmo a convencem a trocar de roupa, quando a jovem, por rebeldia, se veste de maneira desleixada para receber o noivo.

Em *Lavoura arcaica* temos as mulheres num segundo plano, porém os acontecimentos principais da narrativa têm como elementos desencadeadores duas personagens femininas: Ana e a mãe. Não podemos nada afirmar sobre a postura das irmãs Rosa, Zuleika e Huda, pois essas não se manifestam, nem é dito nada sobre suas atitudes. Porém, não se pode dizer o mesmo sobre a personagem Ana. Ela, como as outras irmãs, não tem voz, porém, por meio das elucubrações de André, a relação incestuosa que ele mantinha com Ana é revelada. É pela voz de André que temos a voz de Ana, não a voz sonora, mas uma voz corpórea, que se expressa por gestos. Essa é uma questão interessante na obra, pois no sistema patriarcal as mulheres da casa não têm o direito de discutir com os homens. O autor, por meio do silenciamento das mulheres, demonstra essa situação de subserviência. Mas é um silenciamento atuante, pois, diferente do que Gilberto Freyre afirma em



*Sobrados e mocambos*, Ana e a mãe não aceitam conformadamente sua situação. É como se elas trabalhassem sorratamente nos subsolos da casa, desgastando as colunas que sustentam esse sistema. Enquanto o pai faz sermões à mesa sobre a importância de se preservar a tradição e executar o trabalho com vontade, a mãe faz carinhos sensuais embaixo dos lençóis de André, implantando em seu filho a semente da paixão, da veleidade, da emoção. É da mãe que parte o primeiro desgaste da casa e é pela dança de Ana que termina por ceder a última coluna.

Em *A menina morta* temos situação parecida. Dona Mariana, esposa do Comendador, que anos antes da morte da filha (que sempre é tratada por menina morta, não é dito ao longo do romance seu nome) comandava os fazeres da casa com altivez. Porém, em dado momento de sua vida, sem ser dito o motivo, ela deixa o convívio da casa e passa a se trancar no quarto. A situação é agravada com a morte da menina e passa a não sair do quarto nem ao menos para jantar. O Comendador solicita a volta de Carlota da Corte, onde até então estudava. Porém, sem explicações, D. Mariana sai de casa, antes mesmo de a filha chegar. É possível dizer que a primeira engrenagem do sistema patriarcal da casa é quebrada com padecimento mental de D. Mariana. A adaptação de Carlota a própria casa é difícil, questiona a fuga da mãe, não consegue gostar do marido que lhe é escolhido. Ela sente que é diferente, que a sua visão da realidade é diferente dos outros moradores da fazenda e da família do noivo. Num universo onde todos veem a escravidão com naturalidade, sem questionar os sofrimentos que a sociedade escravista engendra, ela percebe a *barbárie* que está atrelada a esse sistema. Em uma cena do romance, no qual ela recebe seu noivo pela segunda vez, ela observa com espanto o comportamento do rapaz. Quando ele chega à casa de Carlota, um escravo tenta tirar uma pesada caixa de madeira da carroça, porém não consegue suportar o peso e a deixa cair.

Carlota pode ver bem a dificuldade com a qual o negro retirava a bagagem, e só compreendeu o acontecido quando viu o escravo receber em cheio o caixote sobre um dos pés, pois não conseguira reter (...). Mais rápido ainda, o moço agarrou o preto pelo peito da jupon por ele vestida e fustigou-o às cegas em furiosos golpes com o chicote que trazia na mão direita. Carlota teve vontade de correr, de gritar, de rasgar o seu vestido, mas apenas pode manter-se imóvel agarrada ao balaústre do alpendre e tinha certeza de que se dele desprendesse as dedos cairia no chão. (PENNA, 1958, p. 1668)

Carlota recebe o rapaz com resignação, mas pode-se perceber que todos os esses acontecimentos vão se somando para que ao final, saturada



diante da selvageria em sua propriedade, tome a atitude que tomou. Com a morte do pai, não se casa com o João Batista e liberta os escravos. As parentas D. Virginia, Sinhá Rola, Celestina e D. Inácia procuram outros caminhos para passar o resto da vida. D. Mariana, ao final, quando pouca coisa da casa resta, volta para a fazenda, porém muito debilitada.

Carlota poderia ter escolhido pelo casamento e ter se tornado uma bem sucedida baronesa, mas ela abre mão de tudo isso e opta pela sua liberdade e pela liberdade dos escravos. Mesmo que isso não signifique a sua felicidade, pois continua a sentir-se solitária, tendo de cuidar de sua mãe doente. Aos escravos a liberdade também não significa felicidade, pois continuam a habitar a senzala, sem terem para onde ir e não querendo realizar mais o trabalho que até então realizavam. Parecem espantados diante da nova situação.

## A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO

Em *Lavoura arcaica* não apenas os sermões do pai dialogam com a *Bíblia*, mas o romance como um todo é a retomada a parábola do filho pródigo. Segundo o *Dicionário brasileiro contemporâneo*, "pródigo" significa: "Aquele que despende mais do que é necessário; generoso; liberal; dissipador; perdulário." (CÂNDIDO, 1949, p. 540). Como se pode perceber o adjetivo é bem condizente com o perfil de André, o qual vai de encontro a todo o comedimento que o pai proclama e gasta o seu dinheiro com prostitutas. Em André, esse filho que foi tocado por uma sensibilidade que o torna incapaz de se submeter à hierarquia que o patriarca impõe, os sermões do pai não têm a repercussão esperada. Ele parece absorver todo o discurso paterno, ruma, examina, e depois cospe esse discurso totalmente subvertido, como se transformasse o antídoto em veneno, ou seria o contrário? André transforma o veneno em antídoto? As duas possibilidades são válidas, pois há dois centros de interesse, há dois pólos nessa casa, dois lados conflitantes, o lado esquerdo ao pai e o lado direito. Há entre eles uma briga que o pai parece não perceber, até André declarar o grito de guerra, e tentar usurpar o poder da casa. O poder que irá destituir a representação da razão, do trabalho, do equilíbrio, e institui a paixão, o ócio, o desejo como elementos fundantes.

É interessante retomar à imagem construída por Cornélio Penna, do patriarca, como "(...) a estátua de proa da grande nave constituída pala fazenda enorme (...)" (PENNA, 1958, p. 1058) e dizer que essa estátua de proa, devido a sua inflexibilidade e rigidez, não percebia o que acontecia no



porção do grande navio, não notava que algo se deteriorava. De fato, não notou que a mãe corria o casco do navio às escondidas. Em segredo, ela tratava André de maneira diferenciada em relação aos outros filhos - é chamado de "coração", recebe carícias que os outros irmãos não recebem, trocam confidências por meio de gestos.

André foge para a cidade e parece livre para cultivar essa sensibilidade, para remoer o discurso do pai. O filho pródigo volta, mas parece decidido a subverter a ideologia que o pai impõe, a dilacerar o discurso patriarcal que mantém o *statu quo*. André volta da cidade, porém traz consigo sua revolta. Traz também uma caixa repleta de adereços das prostitutas com as quais se deitou, um relicário da sua promiscuidade. André não apenas torna a enfrentar o pai, mas também dissemina para Lula esse vírus que o toma e enfeita a irmã Ana com todos os acessórios símbolos da sensualidade e da luxúria. A dança de Ana é como a dança de uma sibila que prenuncia o fim.

Para Carlota também cabe o adjetivo de "filha pródiga". Sua volta não trouxe a felicidade que tantos esperavam, não trouxe junto consigo o poder de alegrar a casa em luto. Ela volta da cidade e logo se sente entediada com a rotina da fazenda. O seu olhar, assim como o de André e o de Ana, se transformou a tal ponto que se torna impossível para ela aceitar a ideologia que mantinha as engrenagens da fazenda em pleno funcionamento. Ignora os parentes e prefere a companhia das escravas Joviana e Libânea. O pai, diante da morte certa, passa o controle da fazenda para as mãos dela. Nesse momento o leitor se questiona por que o pai não passou o comando para um dos filhos homens. Esses moravam na Corte e não se preocuparam nem ao menos em visitar a fazenda no dia do funeral da irmã mais nova. Mais a frente, em uma cena intensa, fica entendido o motivo pelo qual Carlota fica responsável pela fazenda. O irmão mais novo, assim como o pai, morre de febre amarela. O outro irmão volta para a fazenda, mas apenas de passagem, para poder exigir a sua parte na herança da família.

Não sei o que vim fazer aqui! Odeio esta casa, odeio tudo isto, odeio até o ar que respiro! É preciso a mana saber que nunca mais porei os pés no Grotão, e necessito pôr em ordem toda a minha herança, para não ter mais necessidade de voltar! Regresso à Corte amanhã mesmo, ainda que tenha de ir a cavalo o caminho todo. (PENNA, 1958, p. 1275)



Carlota, diante de um comportamento tão exasperado do irmão, fala sobre seus projetos:

Eu ficarei no Grotão até morrer – afirmou serenamente Carlota e até mesmo as paredes, ao repetirem o eco de suas palavras, pareciam com ela se identificarem. Era toda a enorme mansão, as terras sem fim em derredor, as matas ainda intocadas, os campos lavrados, os morros cobertos pelos cafezais a falarem por sua boca. – Mas não sei se a minha permanência nele será para a vida pó para a morte do trabalho de nosso pai e de nossos avós...Creio que vamos todos morrer lentamente, dia a dia, momento a momento, mas sempre os mesmos aqui... (PENNA, 1958, p. 1276)

A fala de Carlota é um tanto enigmática. Como, mesmo morrendo, as pessoas podem continuar sendo as mesmas? Talvez porque mesmo depois da morte o sistema patriarcal continua, as personagens que vão se sucedendo interpretam sempre os mesmos papéis, são formatadas nas mesmas funções, as quais foram determinadas antes mesmo de elas nascerem. Mas, no Grotão, isso deixa de acontecer, pois Carlota, quando tem nas mãos o comando da fazenda, faz como um funcionário em protesto, que joga a ferramenta nas engrenagens da fábrica.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho procuramos demonstrar como Carlota e Ana são personagens que se voltaram contra uma ideologia que as oprimia. Como, diferente de suas mães não entregaram as orações para poder expurgar os sofrimentos, tendo como únicos confessores Deus e o padre. Atitude comum em algumas das resignadas mulheres de *Lavoura arcaica*, *A menina morta*, e também da vida real. Segundo Gilberto Freyre:

(...) pode-se atribuir ao confessor, nas sociedades patriarcais em que se verifique extrema reclusão ou opressão da mulher, função utilíssima de higiene, ou melhor, de saneamento mental. Por ele se teria escoado, sob a forma de pecado, muita ânsia, muito desejo reprimido, que doutro modo apodreceria dentro da pessoa oprimida e



recalcada. Muita mulher deve ter se salvado da loucura (...).  
(FREYRE, 2000, p. 125-126)

É possível comparar o discurso de André com o discurso do escritor, o qual assimila o discurso corrente, o analisa, e depois utiliza para denunciar as falhas e lacunas da realidade que o discurso oficial produziu, as diferenças que sufocou, os questionamentos que ignorou. Além de proporcionar prazer, o escritor engajado proporciona o contato com outras experiências, permite ao leitor vivenciar outras histórias. Segundo Sartre, em *Que é a literatura*:

O escritor engajado sabe que a palavra é ação; sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana. (...) a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. (SARTRE, 2004, p. 20-21)

O mais interessante é notar que houve um período em que discutir as ideologias políticas e religiosas era uma atitude indispensável para os intelectuais da época. Segundo Luis Bueno: "(...) a intelectualidade efetivamente não se enxerga, naquele momento, nem um pouco desconectada da realidade política, seja tendendo à esquerda, seja à direita." (BUENO, 2006, p. 36). A obra de Cornélio Penna foi um tanto ignorada pela crítica e o autor foi acusado de reacionário, por se admitir católico. De acordo com Fausto Cunha, no período em que Cornélio Penna escreveu, o romance brasileiro:

(...) penetrava na sua fase aguda de realismo, e os valores que se destacavam eram escritores diretos, objetivos crus, muitos não escondendo seus intuits políticos, suas diretrizes ideológicas. (...) a solidão quase absoluta de Cornélio Penna, solidão que, em nossas letras, só é comparável à de Augusto dos Anjos. (CUNHA, 1970, p. 124)



Sobre esse mesmo esquecimento da obra de Penna por parte da crítica literária Segundo Moutinho:

(...) embora extraordinariamente rica, continua sendo desfrutada apenas por uns poucos iniciados, sem receber dos estudiosos de nossa literatura o tratamento e a atenção que podem revelar aos demais, desvelar, explicitar o seu conteúdo insubstituível. (MOUTINHO, 1977, p. 24)

Por ser católico, foi visto como reacionário, logo, incapaz de produzir uma narrativa com temática de denúncia social. Coube-lhe então a classificação de intimista, místico, etc.

Tanto a obra de Cornélio Penna como a de Raduan Nassar são obras difíceis de serem classificadas, devido as suas muitas facetas, não lhes cabe somente as características de intimistas, psicológicas, universais, e nem somente as de sociais, de denúncia e regionais. Para concluir, são obras de fundamental importância, pois abordam os questionamentos, sofrimentos, conflitos de um ambiente em dissolução, a decadência das famílias patriarcais no meio rural brasileiro.

## REFERÊNCIAS

- ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CORREA, M. Repensando a família patriarcal brasileira. In: ARANTES, A. A. *Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 1993.
- CUNHA, F. Forma e criação em Cornélio Penna. In: \_\_\_\_\_. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- FREYRE, G. *Sobrados e mocambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.



HOBBSAWN, E.; RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LAFETÀ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LIMA, L. C. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MALARD, L. Um antiquário apaixonado. In: PENNA, C. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

RODRIGUES, A. L. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

SARTRE, J. *Que é literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

SCHMIDT, A. F. Nota preliminar a *A menina morta*. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.





# DISCURSO EM FARRAPOS: A PEÇA RADIOFÔNICA *CASCANDO*, DE SAMUEL BECKETT<sup>1</sup>

---

Irene Kondo Izawa<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Em suas peças curtas, Beckett distanciou-se da estética absurdista e iniciou uma série de experimentos no teatro de vozes, com o objetivo de investigar os modos de percepção e construção de sentido. Na peça radiofônica *Cascando* (1963), o dramaturgo criou um narrador chamado *Voz* que tenta escrever uma história de grande impacto para, depois, descansar como o Deus da criação *ex-nihilo*, porém o fracasso o leva a um eterno recomeço. O dramaturgo irlandês, sob um olhar irônico, desconstrói não apenas o texto, mas o próprio ato de escritura. Para lançar luz sobre essas questões, e também sobre as intertextualidades alusórias presentes na peça, os postulados teóricos de Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac, Ziva Ben-Porat, Ione Marisa Menegolla, entre outros, serão utilizados.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett. *Cascando*. Peça radiofônica. Teatro de vozes.

**ABSTRACT:** In his short plays, Beckett kept away from the absurdist esthetic and had begun a variety of experiments in the theatre of voice, with the aim of investigate the ways of perception and the construction of meaning. In the radiophonic play *Cascando* (1963), the playwright created a narrator called *Voz*, who tries to write a story of great impact, to after that, rest as the God of *ex-nihilo* creation, however the failure takes him to an eternal restart. The Irish playwright, under an ironic vision, deconstructs not only the text, but the act of writing itself. To illuminate this ideas, the theoretic writers Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac, Ziva Ben-Porat, Ione Marisa Menegolla and others will be used.

**Keywords:** Samuel Beckett. *Cascando*. Radiophonic play. Theatre of voice.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 15 de outubro de 2011 e aceito em 29 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna S. Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: irenekondo@yahoo.com.br



It is an unimportant work (*Cascando*), but the best I have to offer. It does I suppose in a way show what passes for my mind and what passes for its work.

Samuel Beckett

## INTRODUÇÃO

*Cascando* é uma peça radiofônica de Samuel Beckett, originalmente escrita em francês em 1961, com o subtítulo de *Invention radiophonique pour musique et voix* e com música do compositor franco-romano Marcel Michalovici. Foi transmitida pela primeira vez pela *France Culture* em 13 de outubro de 1963, e a primeira produção inglesa foi em 6 de outubro de 1964 pela *BBC Radio 3*.

A peça foi originalmente chamada *Calando*, um termo musical que significa "diminuindo o tom" (equivalente a diminuindo ou decrescendo), mas Beckett mudou quando a *ORTF* (*The Office de Radiodiffusion-Télévision Française*), indicaram que *calandos* era uma gíria para "queijo" em francês. Optou, então pela mudança do título: "cascando" envolve a diminuição do volume e a desaceleração do tempo, além de enfraquecimento.

Beckett distanciou-se da estética absurdista ao criar peças curtas com o objetivo de testar as possibilidades do teatro de vozes e do monólogo ou quase monólogo para a rádio. Houve, assim, uma mudança de mídia, não mais o teatro encenado.

## TEATRO DE VOZES

Em seu livro *Teatro pós-dramático*, Hans-Thies Lehmann compara o cinema mudo e a peça radiofônica. Diz que

(...) quando se vê (cinema mudo), o espaço auditivo não tem limites; quando se ouve (peça radiofônica), o espaço visual não tem limites. No cinema mudo fantasiam-se vozes das quais se vê apenas a realização física: bocas, rostos, expressões dos ouvintes, etc. Na peça radiofônica imaginam-se rostos, formas e corpos para vozes



incorpóreas. O que está em questão é o fato de que o espaço cênico e o espaço sonoro circundante, ligado a ele, criam um terceiro espaço, que engloba a cena e o *théatron*. O *espaço da imaginação*, que toma o lugar do espaço imagem, deve suprimir a contraposição de plateia e cena em favor de um espaço de associações que abranja ambas, a partir da dramaturgia visual e da paisagem sonora. (LEHMANN, 2007, p. 255)

Na peça radiofônica, certamente a imaginação deve ser mais aguçada. O espectador deve criar a imagem em sua mente, considerando o uso da música e a entonação da voz do ator. Para Lehmann:

O teatro pós-dramático opera uma peculiarização, mas sobretudo uma *disseminação das vozes*, o que de modo algum se limita aos efeitos sonoros eletrônicos ou outros recursos técnicos. Encontra-se a modulação e a gradação da *voz solo*, como nos monólogos de Jutta Lampe, Edith Clever ou Jeanne Moreau (...). A voz é arranjada e ritmada segundo padrões formal-musicais ou arquitetônicos, manipulada por meio de repetição, distorção eletrônica e sobreposição até o ponto da incompreensibilidade, exposta como ruído, grito, etc., exaurida pela mistura, separada dos personagens até tornar-se incorpórea. (LEHMANN, 2007, p. 257)

## AS ESPECIFICIDADES DO TEXTO *CASCANDO*

Em *Cascando*, além da repetição, temos o silêncio e a música. O silêncio e a repetição, presentes na peça, podem ter como objetivo aumentar o sentimento de angústia ou dar oportunidade de se ouvir a própria voz e compreendê-la, enquanto a música enfatiza as limitações da linguagem descritas na peça por Beckett. Como pode haver silêncio na rádio, uma vez que o que o espectador espera é ouvir algo e não o silêncio? Isso seria um paradoxo, se não soubéssemos que se trata de uma forma de Beckett testar novas possibilidades no teatro de vozes.

A repetição, segundo Ione M. Menegolla,

(...) enfatiza os detalhes, pois, ao repetir, ela pormenoriza o que poderia ter passado despercebido. De maneira que, a cada repetição,



é retomado o fio da meada. A palavra, dessa forma, é valorizada, é questionada, uma vez que silencia novas palavras para fazer meditar as já existentes, pois à redundância de minúcias repetidas corresponde uma nova versão do dado. É justamente pelo detalhe, quer pela repetição, quer pelo desvio, quer pela descrição, que o silêncio faz-se personagem, que a palavra adquire, de fato, valor. (MENEGOLLA, 2003, p. 40-41)

Para Menegolla, o silêncio é significativo e não indica apenas a ausência de palavras: "O silêncio instala-se lá onde a palavra subtrai o questionamento, o que não significa quando a palavra não é clara, uma vez que a ambigüidade pode ser uma forma de provocação. Muitas vezes, as pretensas clarezas e objetividade nada mais são do que encobrimento de verdades." (MENEGOLLA, 2003, p. 72).

Jean-Pierre Sarrazac (2002, p. 156) diz que o mesmo impulso que permite às personagens beckettianas arrancar, ainda, alguns gestos e alguns fragmentos de discurso à ataraxia e ao silêncio absoluto, condena-os a mergulhar no deserto da comunicação. Já em *Dias felizes* (1961), de Beckett, por exemplo, o contrário acontece: a personagem Winnie é caracterizada por uma verborragia excessiva; ela fala sem parar para evitar o silêncio.

O silêncio é marcado pelas indicações cênicas no texto de Beckett. Luiz Fernando Ramos (1999, p. 53-54) argumenta que, nas peças de Beckett, as rubricas têm o mesmo estatuto que a fala das personagens, tornando-se inadequado pensá-las como secundárias, ou menos importantes no desenvolvimento dramático. As rubricas beckettianas refletem o processo de maturação do autor, que passou de romancista a dramaturgo, de um diretor que encena as próprias peças e passa a escrever para outras mídias, como o rádio, a TV e o cinema.

## O SUJEITO DA ENUNCIÇÃO

Na peça *Cascando*, o sujeito da enunciação está dividido, na verdade, em três: o Abridor/Anunciador, a Voz e Manu, todos aspectos da mesma personagem. A Voz está ciente de que sua própria identidade está associada com sua ficção. O Anunciador se identifica fortemente com Manu. Manu pode ser a materialização do próprio Anunciador. Isto pode ser mais que uma simples história, um plano de ação, uma corrida para o que ele pretende fazer ou deseja; trata-se de um desejo *thanatus*. Parte dele quer desistir, mas o



escritor dentro dele (personificado como Voz) não consegue. Nas expressões: "continue... termine..." (BECKETT, 1962, p. 1), temos a ideia da angústia interminável em concluir a história.

O Anunciador é o narrador, o condutor da peça. Na primeira fala, ele inicia dizendo a palavra "maio" (BECKETT, 1962, p. 1), mês do início da primavera no hemisfério norte. Mês em que a inspiração está em alta para a produção, e os dias são longos, aumentando a ideia de que o ato de escrever se arrasta, não termina nunca. No início, o Anunciador está confuso: "... acho" (p. 1), depois, convicto de sua ideia: "Correto" (p. 1), ele abre a peça dizendo: "Eu abro" (p. 1).

Depois, na segunda fala, aparece a Voz que expressa sua angústia e ansiedade em escrever um desfecho para a história, para poder enfim descansar e depois começar tudo de novo. Esse é o difícil processo de escrever um livro ou uma história. A forma da narrativa em si é um indicativo da mente estar num processo de degeneração através de um impasse, ou seja, terminar a história. Sem dúvida o que mais angustia um escritor é ver sua obra pronta.

Logo em seguida, na terceira fala, o Anunciador junto com a Voz dizem: "E eu fecho. (Silêncio) Eu abro a outra." (BECKETT, 1962, p. 1). Esse ato de abrir e fechar aparece em todos os momentos antes da Voz começar a falar e depois do término de sua fala. Nesse momento, quem anuncia esse fechamento ou abertura é o Anunciador, ou o Anunciador e a Voz falando ao mesmo tempo. É como se estivesse(m) "abrindo e fechando" a cortina numa peça de teatro, indicando o início ou o término da fala.

Como foi dito anteriormente, controlado pelo Anunciador, a Voz ajudada pela Música, conta a história de Manu. Sendo que todos são um só, existe apenas um sujeito da enunciação. E por que palavras e música? Talvez para enfatizar as limitações das palavras, a grande e longa preocupação de Beckett. As palavras transportam significado, enquanto que a música sentimento; o Anunciador está tentando combinar estes dois elementos para contar uma versão mais completa de sua história.

A Voz relata que está tentando escrever uma obra única e definitiva, mas que fracassa. Esse fracasso o leva a um eterno começar. Ao mesmo tempo em que reclama desse fato, narra a história de Manu, cujo nome remete à miséria. No texto original francês, ele é chamado de *Maunu* (misérias cruas) e Woburn em inglês, que vem de *woe*, grande tristeza e *burn*, queimar. Woburn/ Maunu em seu mesmo velho casaco, tem uma vida longa e de infortúnio; ele está mudado, mas ainda é reconhecível como o homem que era cinco ou dez antes.



Manu, na verdade é a própria Voz, cinco ou dez anos atrás. A Voz conversa consigo mesma "...Manu... você o encontrou..." (BECKETT, 1962, p. 1) e narra sua própria história ao contar a história de Manu. Isso nos remete à peça beckettiana *A última gravação de Krapp*, de 1959, onde o velho Krapp, ao ouvir fitas de sua própria voz gravadas em anos anteriores, não se reconhece naquele, cuja voz emana do gravador. Já a Voz diz se lembrar do mesmo Manu, cinco ou dez anos mais tarde, mudado, mas reconhecível.

Em *Cascando*, a própria linguagem se torna foco da atenção, já que não há enredo, causalidade e movimento da ação. As divagações, as meditações e as reflexões do sujeito da enunciação que perpassam o texto fragmentado, em farrapos, partem de uma única consciência, sendo possível vislumbrar uma única voz.

Jean-Pierre Sarrazac (2002, p. 157) diz que o texto beckettiano, ao deslocar a personagem individualizada e ao substituir o diálogo tradicional pelo solilóquio generalizado, inaugura uma espécie de "dialogismo" de pequena dimensão: uma atitude interrogadora e contraditória da personagem em relação a si mesma.

Nessas divagações, a Voz tenta encontrar Manu, ou a si mesmo no objetivo de encontrar a história que pretende escrever. Ele nota que Manu está mudado, mas não muito, reconhecível, num refúgio esperando anoitecer. Quando cai a noite, bengala à mão, começa sua viagem. À direita ele tem o mar, e à esquerda as colinas. Ele desce numa pequena trilha ladeada por álamos gigantes. Avança rente ao dique (BECKETT, 1962, p. 1). Na oitava fala, Manu cai pela primeira vez, rosto na lama, braços abertos e se levanta. Primeiro de joelhos, mãos abertas na lama, cabeça baixa, então se ergue, fica em pé (p. 1-2). Na fala 12, ele cai pela segunda vez, agora com o rosto na areia e se levanta da mesma forma como a primeira vez (p. 2). Na fala 21, ele cai pela terceira vez, agora com o rosto na pedra e se levanta da mesma forma das outras vezes (p. 3).

O fato de cair e se levantar várias vezes é um *Leitmotiv* nesta obra. O rosto na lama, na areia e depois na pedra, nos remete às decepções que temos na vida. Os diferentes materiais, como a lama, areia e pedra podem ser interpretados como os diferentes modos de linguagem em que o narrador quis comunicar seu sofrimento, ou ainda os diferentes sofrimentos que sofreu. Quando cai de braços abertos, faz lembrar Jesus pregado na cruz com os braços abertos.



Depois de Manu cair pela segunda vez, aparece, na fala 15, um tom irônico do Anunciador, que diz:

O que é que eu abro? Dizem, Ele não abre nada, ele não tem nada para abrir, está em sua cabeça. Não me vêem o que eu faço, não vêem o que eu tenho, e dizem, Ele não abre nada, ele não tem nada para abrir, está em sua cabeça. Não me queixo mais, não digo mais, não há nada em minha cabeça. Não respondo mais. Eu abro e fecho.  
(BECKETT, 1962, p. 2)

Nessa fala, o Anunciador zomba do fato de as pessoas dizerem que a Voz não abre nada e não tem nada para abrir, ou seja, ele não consegue encontrar uma história, apesar de estar em sua cabeça. Parece que isso piora o estado de bloqueio da Voz, que chega a se conformar que não existe nada em sua cabeça. Depois, na fala 16, a Voz parece estar vendo luzes da terra, da ilha, do céu, só precisa erguer a cabeça, mas ele não consegue. É como a luz da esperança fugisse de suas mãos (BECKETT, 1962, p. 2). Na fala 18, o Anunciador repete as mesmas reclamações de que as pessoas não o veem, e não veem como é sua vida, não o entendem e o subjagam: "Dizem, Essa não é a sua vida, ele não vive disso" (p. 3) mas ele justifica que sempre viveu disso (de escrever), até ficar velho. Na fala 36, o Anunciador, diz: "Mas não respondo mais. E eles também não dizem mais nada. Desistiram. Ótimo..." (p. 4). Como se ironicamente os leitores tivessem desistido ou esquecido dele, que para ele parece ser um alívio.

Na fala 26, quase que a Voz encontra Manu, porém fracassa novamente. A Voz diz: "...nunca é ele" (Manu) e "...nunca é ela" (a história)...começar de novo... na escuridão..." (BECKETT, 1962, p. 3). Nesse momento, a Voz se encontra perdido de novo, sem a luz da esperança. E chega à conclusão na fala 28: "chega de histórias... todas falsas" (p. 3). Tudo descrito até aqui não passa de divagações. No entanto, continua: "(...) desta vez... é ela... eu a tenho... terminar... dormir...Manu... é ele... eu o encontrei... siga-o... até..." (p. 3).

Depois a Voz vê Manu em um barco sem leme, sem banco, sem remo, à deriva, deitado, rosto no casco, os braços abertos, sem rumo. Manu também está sem paradeiro, não sabe para onde ir, para ilha ou outro lugar. (BECKETT, 1962, p. 4, fala 30).

Na fala 38, o Anunciador junto com a Voz chegam até a incentivar a si mesmo: "Em frente! Em frente!" ((BECKETT, 1962, p. 4). Na fala seguinte a Voz diz para si mesmo novamente, para parar de procurar no escuro, em outro lugar, sempre um outro lugar, e ao mesmo tempo insiste que Manu não



pare, porém não há luz, e diz “se você quiser... ele (Manu) só tem que... se virar... poderia vê-las... iluminando-o ... mas não... ele se agarra...” (p. 4). Tudo isso parece muito confuso, no entanto, dá para entender que depende da Voz, somente de si mesmo, para encontrar a luz.

Na fala 41, o Anunciador, junto com a Música, diz: “Meu Deus.” (BECKETT, 1962, p. 5). É a única vez que Deus é pronunciado. O Anunciador retoma novamente duas saídas, bipartidas: a aldeia e a taverna, para depois o retorno (p. 5, fala 43). Retorno que nunca houve, nem na história, nem em suas divagações, pelo menos até o final da peça.

No final da peça, os dois “personagens” o Anunciador e a Voz, juntamente com a Música apreciam o momento quando eles falam juntos: “Como se tivessem se abraçado” ou quando dizem “Ótimo” e “Bravo!” (BECKETT, 1962, p. 5). E a peça termina com um não fechamento da narrativa - mas chega-se a um final com a Voz junto com a Música dizendo: “Desta vez... é ela... termine.... chega de histórias... durma... aí está... quase... só mais um pouco... não pare agora... Manu... ele se agarra... vamos... vamos... (Silêncio.) FIM.” (p. 5).

## INTERTEXTUALIDADES ALUSÓRIAS

Laurent Jenny, em seu artigo *A estratégia da forma*, afirma que a intertextualidade é imprescindível para que haja legibilidade literária. Sem ela, a obra literária seria incompreensível (JENNY, 1979, p. 5).

Ziva Ben-Porat, em seu artigo *The poetics of literary allusion*, define a alusão literária como um mecanismo para a ativação simultânea de dois textos independentes, resultando na formação de padrões intertextuais não pré-determinados. Serve para enfatizar e esclarecer padrões temáticos, dar uma dimensão paródica, estabelecer uma analogia ou fornecer um mundo ficcional (BEN-PORAT, 1976, p. 117).

Jenny corrobora que a alusão é responsável por introduzir um sentido, uma representação, uma história, ou um conjunto ideológico em um texto centralizador. Existe o texto de origem que está virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja preciso enunciá-lo (JENNY, 1979, p. 22).

Na peça *Cascando*, as três quedas de Manu nos remetem à “Via Sacra”. Mary Lynch (1996, p. 27) compara estas cenas com aquelas em que Jesus cai e se levanta três vezes debaixo da pesada cruz, um exercício de piedade segundo o qual os fiéis percorrem mentalmente com Cristo o caminho





que levou o Senhor do Pretório de Pilatos até o monte Calvário: como na terceira Estação em que Jesus cai pela primeira vez; na sétima, em que Jesus cai pela segunda vez e na nona, quando ocorre a terceira queda de Jesus.

O número de estações ou etapas dessa caminhada foi sendo definido paulatinamente, chegando à forma atual, de quatorze estações, no século XVI. O Papa João Paulo II introduziu, em Roma, a mudança de certas cenas desse percurso não relatadas nos Evangelhos por outros quadros narrados pelos Evangelistas.

Na fala 18, o Anunciador relata que as pessoas subjugam a Voz, diz que essa não é a sua vida, que ele não vive disso (BECKETT, 1962, p. 3) e revela que Jesus também foi subjugado pelo povo: "Um dos malfeitores, ali crucificados, blasfemava contra ele: Se és o Cristo, salva-te a ti mesmo e salva-nos a nós!" (Luc. 23: 39); ou ainda quando o povo o condenou: "Pilatos, porém, querendo soltar a Jesus, falou-lhes de novo, mas eles vociferavam: Crucifica-o! Crucifica-o!" (Luc. 23: 20 e 21)

Na fala 30, Manu encontra-se num casco de barco, sem leme, banco ou remo, rosto no casco, braços abertos (BECKETT, 1962, p. 4). Nesta fala, existe novamente a alusão à décima primeira Estação, em que Jesus está de braços abertos e a cruz é representada metaforicamente pelo barco, que é feito do mesmo material, de madeira. Isso reafirma também que o narrador ou sujeito da enunciação é crucificado e subjugado como Cristo.

Na fala 41, quando o Anunciador, junto com a Música, diz: "Meu Deus" (Beckett, 1962, p. 5), e, na fala seguinte: "Meu Deus, Meu Deus" (p. 5), faz alusão a Jesus na cruz, que clama a Deus, pouco antes de morrer: "Eli, Eli, lamma sabactáni?" – o que quer dizer: "Meu Deus, Meus Deus, por que me abandonaste?" (Mat. 27: 46 e 47).

## CONCLUSÃO

Através dessa peça radiofônica, Beckett quis testar novas possibilidades do teatro de vozes, distanciando-se da estética absurdista. Na peça radiofônica, certamente o espectador é convidado a acionar a sua imaginação, considerando o uso da música e a entonação da voz do ator.

O dramaturgo, ao investigar os modos de percepção e de construção de sentido, criou a Voz que relata a sua tentativa de escrever uma história única e definitiva, e que, ironicamente, se compara ao Autor-Deus.



Especificidades como a fragmentação, a falta de enredo, o uso do silêncio e da música, a repetição, as pausas e a utilização de rubricas ou indicações cênicas, além das alusões ao Cristianismo, caracterizam a escritura de Beckett. A peça narra o processo de criação de um escritor através do discurso em farrapos. Em sua tentativa de desconstruir não apenas o texto, mas o próprio ato de escritura, o dramaturgo irlandês cria uma *persona* chamada Voz, que se empenha em escrever uma história de grande impacto para, depois, poder descansar como o Deus da criação *ex-nihilo*. Seu fracasso, no entanto, o obriga a um eterno recomeçar.

## REFERÊNCIAS

BECKETT, S. *Cascando*. Peça radiofônica. Trad. Rubens Rusche. 1962. Texto não publicado. Mídia eletrônica.

BEN-PORAT, Z. The poetics of literary allusion. *PTL: A journal for descriptive poetics and theory*, n. 1 (1), 1976, p. 105-128.

*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 69. ed., 1989.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: JENNY, L. et alii. *Intertextualidades*. (Poétique n. 27). Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 5-49.

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LYNCH, M. *For Easter/ for Ireland: The epiphanies of Samuel Beckett's Cascando*, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/30092028>. Acesso em: 30 jul. 2010.

MENEGOLLA, I. M. *A linguagem do silêncio*. São Paulo: HUCITEC, 2003.

RAMOS, L. F. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias, a rubrica como poética da cena*. São Paulo: HUCITEC, 1999.

SARRAZAC, J. *O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.



# O PERSONAGEM CONTEMPORÂNEO: ALGUNS PENSAMENTOS SOBRE O PRECURSIONISMO DA VALSA N. 6, DE NELSON RODRIGUES<sup>1</sup>

---

Lígia Souza de Oliveira<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** O artigo *O personagem contemporâneo: alguns pensamentos sobre o precursorismo da "Valsa n. 6", de Nelson Rodrigues* tem como objetivo o apontamento de ferramentas dramáticas que ressaltam a articulação de pontos embrionários do personagem contemporâneo na *Valsa n. 6*, escrita em 1951. Os argumentos utilizados para a definição do personagem contemporâneo foram retirados do estudo *O personagem contemporâneo: uma hipótese*, do escritor e pesquisador Luis Alberto de Abreu. Os pontos levantados têm como objetivo instigar a leitura da peça através de outros parâmetros, diferentes das postulações do crítico Sabato Magaldi, que abarcava noções clássicas do drama.

**Palavras-chave:** Personagem contemporâneo. Personagem. Nelson Rodrigues. *Valsa n. 6*.

**ABSTRACT:** The article *The character contemporary: some thoughts about the forerunner of "Valsa n. 6", of Nelson Rodrigues* aims at point theatrical text tools that highlight the articulation of embryonic points of character contemporary in *Valsa n. 6*, play written in 1951. The arguments used to define the contemporary character of the study, were taken from the *O personagem contemporâneo: uma hipótese*, of the writer and researcher Luis Alberto de Abreu. The points raised are intended to instigate the reading of the play through other parameters, different from the critic Sabato Magaldi's postulations, that included classical notions of the drama.

**Keywords:** Contemporary character. Character. Nelson Rodrigues. *Valsa n. 6*.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 16 de outubro de 2011 e aceito em 12 de dezembro de 2011. Texto orientado pelo Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR).

<sup>2</sup> Mestranda de Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná.  
E-mail: oli.ligia@gmail.com



## INTRODUÇÃO

A *Valsa n. 6*, escrita em 1951, por Nelson Rodrigues, teve estreia em seis de agosto do mesmo ano. A montagem teve direção de Madame Henriette Morineau, com a irmã de Nelson, Dulce Rodrigues como protagonista. A dramaturgia, uma peça psicológica, segundo a classificação de Sábato Magaldi, é um monólogo que apresenta de forma fragmentada a reconstituição da memória de Sônia, jovem assassinada aos 15 anos. Num misto de delírio, alucinação e lembrança, sua trajetória vai sendo construída instantaneamente, e as informações apresentadas ao público requerem sua participação atenta de modo a preencher os espaços em branco da narrativa. Pai, mãe, médico, vizinho, namorado vão sendo expressos através do corpo de Sônia, num monólogo que apresenta diversas vozes e um percurso consideravelmente estilizado.

Sábato Magaldi foi o maior responsável pela postulação e divulgação daquilo que se denomina Teatro Moderno Brasileiro. Pesquisador referência da obra de Nelson Rodrigues, Sábato é o autor da crítica mais conhecida da *Valsa n. 6* na qual afirma:

O monólogo *Valsa n.º 6*, de 1951, retoma o subconsciente e seu procedimento me permitiu considerá-lo uma espécie de Vestido de Noiva às avessas. O tempo real de Vestido de Noiva se passa entre o atropelamento de Alaíde e sua morte, numa mesa de operação. Sua mente em desagregação projeta as personagens que surgem em cena, fora do plano da realidade. O tempo de *Valsa n.º 6* é semelhante: Sônia recebeu um golpe mortal e, no delírio, até expirar, revive o mundo que a envolve. Se as personagens de Vestido de Noiva são a projeção exterior do subconsciente de Alaíde, as de *Valsa n.º 6* se encarnam no monólogo de Sônia. Situação idêntica, levando a composições dramáticas opostas. (MAGALDI, 1992, p. 15)

Essa leitura de Sábato Magaldi é incongruente às questões que Nelson afirmou no programa da estreia e que também encontramos na publicação: "(...) uma jovem de 15 anos, que já morreu tenta lembrar-se do que aconteceu" (RODRIGUES, citado em MAGALDI, 2011, p. 04). Sobre seu desacordo, o próprio crítico justifica:

Ousei discordar da colocação de Nelson, menos por bizantinismo crítico do que por acreditar que a obra de arte muitas vezes escapa



dos intentos expressos pelo autor, adquirindo uma independência que se liga muito mais aos seus motivos secretos, fora do plano consciente. (MAGALDI, 2011, p. 3)

Sobre a *Valsa n. 6* ser uma espécie de *Vestido de noiva* às avessas, pode-se considerar que o crítico ainda sentia a necessidade de encontrar nas dramaturgias uma lógica dramática clássica. Nessa leitura, Sábato situa tempo, espaço e ação, tornando a falta de cronologia, a ausência de memória e outros artifícios do texto, um acontecimento justificado pela eminência da morte. Mariana Oliveira, atriz do coletivo Pequeno Gesto, nos esclarece no artigo *O movimento da Valsa: entre a fábula e a estrutura* a visão defendida por Sábato em sua crítica:

Tal interpretação da valsa centra-se na história contada, isto é, na fábula e, por isso, busca formas de justificá-la segundo noções clássicas de coerência, causalidade e linearidade narrativas. A personagem Sonia, aqui, existe de maneira sólida, em carne e osso, em suas contradições e em sua angústia. (OLIVEIRA, 2010, p. 78)

Portanto neste artigo iremos considerar, como um ponto de partida para ler esta obra, o artigo desenvolvido pela atriz Mariana Oliveira a partir da montagem cênica realizada em 2009 - que pressupõe que a forma empreendida no texto nos fala mais sobre seus questionamentos, do que a fábula em si, quando nos revela que

(...) a peça apresenta elementos recorrentes de perturbação que atrapalham a leitura a partir da chave dramática tradicional: há inúmeros cortes, fragmentações e mudanças repentinas de assunto que interrompem o fluxo da recepção. Por isso, acredito ser oportuna uma leitura do texto que valorize mais sua estrutura que sua fábula. (OLIVEIRA, 2010, p. 80-81)

Outra visão que também irá contribuir para este artigo é uma fala de Nelson, citada por Sábato, na qual o dramaturgo aproxima suas inquietações de proposições da contemporaneidade: "(...) coloquei uma morta em cena porque não vejo obrigação para que uma personagem seja viva. Para o efeito dramático, essa premissa não quer dizer nada." (RODRIGUES, citado em MAGALDI, 2011, p. 3).



De certa forma, as considerações que iremos apresentar neste estudo, desenvolvem um olhar sobre a *Valsa n. 6* no sentido de expandir o universo dessa dramaturgia, mais subjetivo e mais aproximado das questões do sujeito na arte atual. Para tanto, se faz necessário entender esse objeto, o personagem contemporâneo, isoladamente, antes de apontar suas ascendências supostas na *Valsa n. 6*.

## O PERCURSO DO PERSONAGEM NA HISTÓRIA DA DRAMATURGIA

O artigo que servirá de base para o entendimento de personagem contemporâneo será *Personagem contemporâneo: uma hipótese*, reflexões do dramaturgo Luis Alberto de Abreu.

É importante aqui, demonstrar o percurso que Abreu propõe no seu estudo - mesmo que resumidamente - para que assim possamos alcançar a dimensão de sua hipótese. Passando pela concepção de personagem e de indivíduo, ele percorre alguns principais pontos da História do teatro ocidental a partir de afastamentos e aproximações da realidade. A esse trajeto irei acrescentar também outros aspectos sobre o personagem na biografia teatral.

Nas tragédias deparamo-nos com a condição de um personagem/herói grego que sempre cumpria o mesmo percurso. Devemos considerar que a acepção de personagem estava totalmente ligada às visões sobre o indivíduo grego. Nessa cultura, o destino era decidido pelos deuses, e o herói era castigado caso tentasse se desvirtuar do seu caminho. O herói devia viver em função de seu percurso predestinado para que a comunidade seguisse o caminho que melhor representava as normas da época. Os personagens eram sempre nobres ou de certa maneira ligados à nobreza para que suas ações repercutissem de maneira drástica na sociedade.

A próxima concepção de personagem que Abreu nos apresenta é a shakespeariana, que se desliga dos valores da família e da comunidade para aflorar motes individuais. Podemos perceber, então, que o personagem começa a impor ao enredo um novo percurso, considerando suas acepções particulares, íntimas, afastando-se do sentido coletivo e nivelador da sociedade. Neste aspecto, podemos assinalar o afastamento da realidade em relação ao personagem grego. Porém, os personagens shakespearianos ainda são ligados à nobreza, o que de alguma maneira influi numa consciência de coletividade, de poder e de realidade social.

No drama burguês já encontramos experiências fora do contexto da nobreza, o que afasta o personagem de questões relativas à sociedade e



instaurando uma discussão sobre instâncias intrinsecamente particulares. Porém os valores da nobreza, de uma monarquia, são substituídos por acepções burguesas, em seus contextos privados. Há neste teatro um passo em direção à subjetividade e às contradições das relações particulares, na mesma medida em que os conceitos de um coletivo burguês regem essas experiências.

Abreu cita também o melodrama de maneira a perceber neste gênero uma forte tendência ao afastamento da realidade. O personagem melodramático representa a si mesmo, um ser individual, sem implicações sociais, coletivas. Abreu nos incita: "(...) o herói melodramático, oriundo das baixas camadas, não tem história familiar, não tem raiz, não tem referência concreta do mundo." (ABREU, 2001, p. 64). A ele podemos assimilar uma lógica própria, fora da autoridade da sociedade.

Mas se pensarmos no último exemplo que Abreu nos apresenta – personagens de Franz Kafka e Samuel Beckett - podemos afirmar que estes escritores avançam muito na concepção do personagem melodramático, em relação ao afastamento da realidade. No melodramático há, ainda, uma consciência de si, de sua condição, e quando Abreu nos referencia Beckett e Kafka, evidencia-se a condição de seus personagens: "(...) completamente despossuídos de força para ação. Incapazes de refazer o momento vivido anteriormente e que tentam desesperadamente dar um sentido às palavras que lhes brotam." (ABREU, 2001, p. 66). Sob essa última concepção de personagem é que Abreu irá traçar a sua hipótese do entendimento sobre o personagem contemporâneo: a alienação de si mesmo.

A alienação de si mesmo nos parece um ponto importante para se discutir dramaturgias e encenações que foram produzidas mesmo após Beckett e Kafka. Mas também termos como "fantasmas", "vozes", "multidão" são frequentemente utilizados por outros teóricos, como Jean-Pierre Ryngaert e Hans-Thies Lehmann, para designar esse sujeito que povoa as escrituras contemporâneas.

## OS APONTAMENTOS

Para objetivar os apontamentos sobre o personagem contemporâneo e suas possíveis ascendências na dramaturgia de Nelson, iremos apontar de maneira prática três temas que irão nos ajudar a entender o conceito de *alienação* na *Valsa n. 6*. São eles: ser vários em um só; o personagem que não age; ser em todos os lugares e em todos os tempos.



Iniciaremos a discussão em torno do “ser vários em um só” assinalando alguns elementos paratextuais que, de alguma maneira, já indicam a subjetividade dessa figura e indicam como ela deve ser lida. Nas primeiras páginas da publicação nos deparamos com a indicação: “Sônia, menina assassinada aos 15 anos” (RODRIGUES, 1981, p. 171). Porém no início da fala do personagem encontramos a designação “MOCINHA” (RODRIGUES, 1981, p. 173) para instituir qual personagem irá falar. Não podemos encarar esse fato como um erro de revisão ou ainda um acaso. Por se tratar de um monólogo, antes mesmo de saber qual trama será desenvolvida, o texto nos atenta para a dúvida da personalidade, para uma instabilidade na relação de identidade.

Encaremos essa informação como uma espécie de jogo de leitura para a equipe que irá montar o espetáculo ou ainda para o consumidor da obra como literatura. A dúvida sobre o sujeito, a princípio não existe para o público de teatro, e me parece ser essa a intenção do texto, a instauração de um personagem que se mostra uno, mas que, no decorrer do espetáculo, se pretende múltiplo e incerto ao se desdobrar em figuras como a mãe, o pai, o médico e o namorado, mesmo se instalando momentaneamente em campos de relação com a realidade, de identificação com figuras do nosso cotidiano. Mariana Oliveira complementa a proposição deste tópico:

Sônia está num mundo “em que tudo que resta das pessoas são os nomes... Por toda parte... Nomes, por todas as partes...” Ora, nomes são personagens. Sônia esbarra nos nomes, tropeça neles e isso se tornará angustiante sempre que se desejar, mais do que personagens-nome, personagens em carne e osso. A aflição de Sônia é a mesma do espectador que, nessa peça, deseje encontrar personagens construídas com solidez, identidade e profundidade psicológica. Aqui, elas são apenas nomes. (OLIVEIRA, 2010, p. 82)

O teatro contemporâneo, como uma de suas principais características, tende a propor no seu próprio ato um pensamento autopoético, em que a cena se constrói como arquiteta de sua própria teoria. Encontramos essa questão na dramaturgia de Nelson, ainda rudimentarmente. Em vários momentos do texto o personagem nos fala sobre identificação, vozes, personalidade etc., o que nos convida a um pensamento sobre a instabilidade dos personagens, das transições de vozes e transposição dos sujeitos da cena: “(...) sei que as pessoas usam rosto, cada perfil tem dois lados e... então como é que o senhor não usa duas faces?” (RODRIGUES, 1981, p. 180) ou ainda: “(...) vejo também pedaços de mim mesma por toda parte” (RODRIGUES, 1981, p. 197). Essas citações evidenciam a inexistência





de uma identidade fixa, constrói a percepção de que nunca há um sujeito delineado e instaura a noção de multiplicidade do ser.

E ainda a fala de Nelson Rodrigues converge para essa leitura, quando diz que Sônia se revela “uma pessoa individualizada – substancialmente ela mesma – e ao mesmo tempo uma cidade inteira, nos seus ambientes, sua feição psicológica e humana” (RODRIGUES, citado em MAGALDI, 2011, p. 03). Essa fala de Nelson é só mais uma evidência, uma concordância com que vimos na análise do texto, de maneira a aderir à leitura múltipla de personagem que apresenta, mesmo em momentos de unicidade, uma expansão de vozes, de pensamentos e sujeitos.

Mais uma instância que se aproxima das proposições do personagem contemporâneo é a ideia de inação. Nesta dramaturgia já encontramos questões que se distanciam da função de caráter, a qual postulava que, somente através de suas ações é que poderíamos compreender o cerne do personagem. Na *Valsa n. 6*, Sônia - ou a Mocinha – é um *personagem que não age*. Ela está no plano ora da memória, ora do delírio, de maneira a nos distanciar da concepção clássica de conflito e que se adapta mais à ideia ampla de narrador. A personagem segue construindo o seu percurso através da épica e da memória, ressaltando a estratégia do autor em revelar um personagem fora da realidade, que reconstruindo/narrando a sua própria história - fora do contexto mais tradicional do narrador épico objetivo, que descreve a cena de maneira mais prática<sup>3</sup> - nos revela todas as suas incertezas e subjetividades. No trecho a seguir podemos ilustrar essa questão: “Mas Paulo, eu me lembro de ti e de mim. E de mais nada. Porém, duas pessoas não podem existir sem fatos. Fatos! Sim, é isso! Isso mesmo! Fatos... Bem que eu sentia falta de uma coisa. Era deles, dos fatos!” (RODRIGUES, 1981, p. 191-192). Portanto, se não há ação, de que maneira podemos compreender a essência desse personagem?

Nesta dramaturgia pouco importa sobre a essência dessa figura. O que incita o leitor/público a acompanhar esse jogo é a permanente caminhada por percursos tão deslizantes e movediços. O público quer jogar com essa situação, quer, num movimento ativo, ser parte da narrativa, à medida que vivencia aquela mente conturbada que é o personagem. Interessa menos a sua essência e mais o universo no qual se adentra juntamente ao personagem, quando se povoa, então, outra lógica, a das incertezas.

Recorramos à rubrica inicial da *Valsa n. 6* para iniciar a discussão do “ser em todos os lugares e em todos os tempos”: “Cenário sem móveis.

---

<sup>3</sup> Mais sobre essa questão do narrador e sua relação com a objetividade consultar o livro *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld, especificamente o tópico *O gênero épico e seus traços estilísticos fundamentais*.



Apenas um piano branco. Fundo de cortinas vermelhas. Uma adolescente sentada ao piano. Vestida como que para um primeiro baile.” (RODRIGUES, 1981, p. 173).

A descrição do cenário, do espaço em que se constrói essa cena, nos faz pensar sobre outra característica muito forte do personagem contemporâneo: o jogo que se estabelece com o ator e com a condição da própria linguagem teatral. Portanto, ao mesmo tempo em que acompanhamos a memória e o delírio do personagem Sônia, estamos localizados num palco, num espaço teatral. Essa escolha nos remete a alguns conceitos da performance, que, na atualidade, vem ditando alguns preceitos teatrais.

Sabemos bem que o cerne da performance – a inexistência de um ato ficcional e a exaltação de um discurso real, sem a interferência de máscaras – não está presente na obra de Nelson. Sua dramaturgia é pautada pelo percurso de um personagem, mesmo que construído numa narrativa fragmentada.

Porém, o que gostaríamos de chamar a atenção para este tópico é a localização espacial dessa trama: o palco teatral. É esse fato que gostaríamos de perceber como um avanço ao entendimento de que o teatro é o compartilhamento de espaço e tempo entre atores e público. O que o texto nos oferece, ao apresentar essa descrição de cenário, é que o status de assembleia se instaura nessa dramaturgia. Público e atores dividem o mesmo espaço, isso é o que importa.

## A ALIENAÇÃO DE SI MESMO E O MERGULHO NO DESCONHECIDO

Para retomarmos, mesmo que de maneira rápida, a ideia de alienação de si mesmo, é necessário que mencionemos um trecho do artigo de Luis Alberto de Abreu no qual ele cita Herbert Read, e em seguida traça suas considerações:

“(...) o poeta dá corpo às formas de coisas desconhecidas.” E, se entendi com alguma precisão a delicada relação artista/mundo/obra (...) posso afirmar, a partir de Read, que uma das funções do artista e talvez a principal, é mergulhar no desconhecido do mundo, no caos das formas imprecisas – e de lá extrair uma configuração, uma nova geometria, um corpo orgânico, necessário, atraente ou assustador, e oferecê-lo à humanidade. (ABREU, 2001, p. 61)



É a partir desse “mergulho no desconhecido” que podemos perceber o cerne da conceituação da alienação de si mesmo, recorrendo ao filósofo italiano Giorgio Agamben, que em seu estudo *O que é o contemporâneo* nos ajuda a fazer o link entre a alienação de si mesmo que encontramos na obra de Nelson e seu salto para o que acreditamos ser um personagem e uma arte contemporânea.

O italiano inicia a proposição colocando o propósito de se perceber o contemporâneo como um movimento de aproximação e afastamento da nossa própria época. A aproximação se dá no fato de entendermos o nosso tempo e os seus acontecimentos no cotidiano e o afastamento se dá na percepção por trás, ou melhor, no escuro da nossa própria época, e, nesse afastamento, algo de perene e ao mesmo tempo incerto e intocável nos é declarado.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo, é antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida a nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. (AGAMBEN, 1989, p. 65)

Essa pequena e rápida citação do estudo de Agamben nos aproxima do que Abreu apresenta quando se refere ao “mergulho no desconhecido”.

Portanto, quando o texto revela esse personagem alienado de si mesmo, outras verdades, que não se relacionam com o conceito de indivíduo responsável por suas atitudes e consciente de sua condição, vêm à tona. É então que podemos nos deparar com outra acepção da realidade, uma ideia distinta de indivíduo, que nos parece ser o centro de tantas obras teatrais contemporâneas.

É basicamente sobre esse indivíduo contemporâneo fora da definição cotidiana de realidade, fora da concepção de ser cultural, que é apegada aos valores e conceitos arraigados pela sociedade, que se percebe a construção do personagem na *Valsa n. 6*.

Como já mencionamos, Sônia é, em si, um misto de memória e delírio que se desenvolve no plano da morte, fato que, logicamente, foge da nossa alçada cotidiana. Conforme o estudo de Mariana Oliveira, “a personagem morreu. Sônia, a rigor, não existe. A construção do personagem, completo em sua profundidade psicológica, já não nos parece viável, não



corresponde mais à verdade cênica de nossos tempos” (OLIVEIRA, 2010, p. 81-82). Portanto não podemos analisar esse personagem com base no nosso entendimento do que seja um indivíduo, pois os planos da memória, do delírio e da morte não podem ser povoados através de percepções do funcionamento da realidade.

O trecho abaixo ilustra bem a alienação de si mesmo. Ao evidenciar a experiência com o espelho, ressalta-se a incompreensão de sua condição, essa que se constrói no campo da especulação, da subjetividade e das suposições:

(...) e naquele dia, te inclinaste, Paulo... Para um beijo rápido. Mas Paulo! Não beijaste a mim! A mim, não... beijaste alguém, que não era eu, que sou tua namorada ou noiva! A mulher a quem beijaste, ainda ficou de boca entreaberta... eu vi pelo espelho tudo! Mas quem foi, Paulo, quem foi? Sonia! Beijaste Sônia! (RODRIGUES, 1981, p. 194)

Essa aceção de um personagem múltiplo nos aproxima desse entendimento artaudiano de alienação. Povoamos neste texto sobre um patamar do desconhecido, de verdades insuportáveis e incompreensíveis ao nosso ser cultural, unívoco e cotidiano.

Essa alienação de si mesmo nos instiga a acompanhar o percurso de Sônia por dois motivos. No primeiro, obviamente identificamos neste personagem um desconhecimento de sua própria condição de delírio e morte. Este fato ocorre do início ao fim do espetáculo que, em sua última fala evidencia: “(...) quem fica chora... E o defunto? O defunto nem sabe que morreu.” (RODRIGUES, 1981, p. 194). E num segundo momento, podemos perceber que esta dramaturgia instaura um mergulho no desconhecido, quando propõe um personagem morto que congruentemente se multiplica em outras tantas vozes, localiza-se em um tempo e espaço indefinido e apresenta um enredo sem uma aceção unívoca dos acontecimentos.

## CONCLUSÃO

Debruçar-se sobre a obra de Nelson Rodrigues não é uma tarefa das fáceis. Certamente o dramaturgo mais importante da bibliografia teatral brasileira, Nelson nos apresenta ferramentas, questionamentos e personagens



que são um avanço para a produção de sua época e que, por isso, nos falam até hoje.

A *Valsa n. 6* sobressai-se por seu cuidado com a palavra, por sua subjetividade materializada, mas principalmente por seus desdobramentos em torno do ser ficcional. Sônia – personagem central de *Valsa n. 6* - é criada com base em solo extremamente instável e seu jogo textual nos encoraja a percorrê-lo e desvendá-lo.

Nelson, ao fundar na dramaturgia brasileira essa nova percepção sobre o personagem, instaura, conseqüentemente, uma maneira distinta de se compreender o sujeito na contemporaneidade. E essa outra forma nos revela, então, uma maneira distinta de se relacionar com o status teatral. O ator deve ser um atento leitor para que possa entender o jogo teatral que se instaura a partir das palavras, para então poder corporificar, habitar de forma subjetiva e sensível os formatos psicológicos de seus personagens.

## REFERÊNCIAS

ABREU, L. Personagem contemporâneo: uma hipótese. In: *Sala Preta*. Universidade de São Paulo, n. 01, p. 61-67, jun. 2001.

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: RODRIGUES, N. *Valsa n. 6*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/28370759/Nelson-Rodrigues-Valsa-N%C2%BA-6>. Acesso em: 14 mai. 2011.

OLIVEIRA, M. O movimento da valsa: entre a fábula e a estrutura. In: *Folhetim* – Especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Pequeno Gesto, 2010/2011.

RODRIGUES, N. *Teatro completo I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Valsa n. 6*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/28370759/Nelson-Rodrigues-Valsa-N%C2%BA-6>. Acesso em: 14 mai. 2011.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.



## SENHORA DOS AFOGADOS: UMA PARÓDIA RODRIGUIANA?<sup>1</sup>

---

Daniele Maria Castanho Birck<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Opondo-se à perspectiva de Sábato Magaldi (2004), que considera a peça *Senhora dos afogados* (1947), de Nelson Rodrigues, uma paráfrase da obra dramaturgica *Electra enlutada* (1931), de Eugene O'Neill, este artigo tem como objetivo analisar a pertinência de se atribuir o conceito de paródia moderna, assim como foi proposto por Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da paródia* (1989), a esta relação intertextual. Neste sentido, este trabalho oferece uma breve apresentação da teoria proposta por Hutcheon, bem como a análise de alguns trechos da peça rodriguiana frente à peça americana de O'Neill, com a intenção de embasar a oposição à ideia de paráfrase e justificar um outro posicionamento.

**Palavras-chave:** Paródia. Modernidade. *Senhora dos afogados*. *Electra enlutada*. Nelson Rodrigues.

**ABSTRACT:** In opposition to Sabato Magaldi's point of view, a critic who considers Nelson Rodrigues' *Senhora dos afogados* (1947) a paraphrase of Eugene O'Neill's *Mourning becomes Electra*, this article aims at analyzing the appropriateness of assigning the concept of modern parody to this intertextual relationship, as it is described by Linda Hutcheon in her book *A theory of parody* (1985). In order to substantiate the opposition to the idea of paraphrase and to legitimate another perspective, this study offers a brief overview of Hutcheon's theory, as well as an analysis of some excerpts from Rodrigues' play in contrast to O'Neill's work.

**Keywords:** Parody. Modernity. *Senhora dos afogados*. *Mourning becomes Electra*. Nelson Rodrigues.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 14 de outubro de 2011 e aceito em 11 de dezembro de 2011. Texto orientado pelo Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR).

<sup>2</sup> Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná.  
E-mail: danielecastanho@gmail.com



## INTRODUÇÃO

No livro *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*, Sábato Magaldi inicia seu ensaio sobre *Senhora dos afogados* da seguinte maneira:

Não me lembro em que circunstância, reli há muitos anos *Senhora dos afogados* e, de repente, saltou para mim o seu vínculo com *Mourning becomes Electra* (*O luto assenta a Electra* ou *Electra e os fantasmas*, título do volume português, ou ainda *Electra enlutada*, nome da tradução brasileira), a bela trilogia de Eugene O'Neill. Encontrei-me logo depois com Nelson Rodrigues e quis saber por que ele não revelara ter feito uma paráfrase da obra norte-americana. Nelson achou muita graça e disse do seu espanto a passar despercebida a semelhança, quando das primeiras leituras dos amigos e na estreia do espetáculo, no Teatro Municipal do Rio, em 9 de junho de 1954. Observar tão proposital evidência, segundo o dramaturgo, era tarefa do crítico e não dele. (MAGALDI, 2004, p. 68)

Neste trecho encontram-se duas afirmações que motivaram a escritura deste artigo. A primeira é justamente a declarada relação entre *Senhora dos afogados* e *Electra enlutada*. A segunda, e responsável, em certa medida, pela delimitação do assunto deste artigo, é a consideração de que a peça de Nelson Rodrigues seria uma paráfrase da peça americana. Para que esta posição se esclareça, é necessário verificar a definição do termo *paráfrase*. O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* define o termo como:

Paráfrase s. f. (1720) 1 LIT interpretação ou tradução em que o autor procura seguir mais o sentido do texto que a sua letra; metáfrase 2 LIT interpretação, explicação ou nova apresentação de um texto (entrecho, obra, etc.) que visa torná-lo mais inteligível ou que sugere novo enfoque para o seu sentido 3 *infrm* interpretação ou comentário desfavorável, maldoso 4 LING maneira diferente de dizer algo que foi dito; frase sinônima de outra (...). (FRANCO et al., 2009, p. 1430)

Apesar das semelhanças entre as duas peças, a leitura e a comparação de ambas não permitem considerar que este trabalho de Nelson Rodrigues seja caracterizado como "tradução", "explicação", tentativa de construção "mais inteligível", obra "sinônima" ou "comentário desfavorável, maldoso". Partindo da definição proposta acima, ao retomar o mesmo ensaio



de Sábato Magaldi, é possível encontrar subsídios para refutar a ideia de que *Senhora dos afogados* seria uma paráfrase.

Magaldi afirma que “a admiração que Nelson nutria por O’Neill serviu de estímulo inicial para empreender a ambiciosa tarefa de *Senhora*” e que o grande dramaturgo brasileiro preferiu assumir o parentesco “como elemento óbvio” entre os dois textos teatrais por “honestidade intelectual” (MAGALDI, 2004, p. 68). Esta declaração considerada em conjunto com as obras em questão enfatiza a impossibilidade do conceito de paráfrase como “interpretação ou comentário desfavorável”.

Na sequência de seu texto, Magaldi passa a comparação das duas peças e afirma:

(...) a peça brasileira parte para uma realização autônoma, em que as referências ao mito grego original se acham tão contaminadas por outros valores que o modelo se dilui. Já o dramaturgo norte-americano acompanhou, passo a passo, a Oréstia, trilogia de Ésquilo, para só no final acrescentar-lhe a sua exegese. (MAGALDI, 2004, p. 69)

A expressão “realização autônoma” descreve bem a construção de *Senhora dos afogados* e refuta qualquer tentativa de caracterizá-la como “tradução”, “explicação” ou sinônimo de *Electra enlutada*. Na terceira seção deste artigo, será realizado um trabalho mais detalhado de comparação entre as duas obras.

Tendo considerado o termo paráfrase inadequado para a caracterização da relação que se estabelece entre *Senhora dos afogados* e *Electra enlutada*, este artigo investigará a possibilidade de se usar o termo *paródia*, assim como foi proposto por Linda Hutcheon (1989), para abordar a relação intertextual das obras em questão.

## UMA TEORIA DA PARÓDIA

Com o objetivo de “alargar o conceito de paródia”, a fim de ajustá-lo às necessidades da arte do século XX, uma arte que implica o conceito de apropriação (HUTCHEON, 1989, p. 22), Linda Hutcheon desenvolve um trabalho denominado *Uma teoria da paródia*. Nesta pesquisa não se encontra apenas uma definição para o que a autora denominou *paródia moderna*, mas também a discussão sobre os elementos e processos que tornam possível a ocorrência desta manifestação na produção artística moderna.





Para se compreender a proposta de Hutcheon, é necessário considerar de antemão que aquilo que a autora designa por paródia não diz respeito apenas “aquela imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares” (HUTCHEON, 1989, p. 16), e por consequência, não há a necessidade de a crítica estar presente em uma obra de arte na “forma de riso ridicularizador” para que seja chamada de paródia. Antes, a paródia pode ser compreendida como “uma crítica séria” que não está necessariamente voltada para o texto parodiado; ela “pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz” (p. 28), prestando, assim, sua “própria homenagem oblíqua” (p. 21).

Segundo Hutcheon, a paródia é “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17), “não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (p. 19).

Conforme Hutcheon (1989, p. 31) o desenvolvimento de uma teoria da paródia está relacionado a dois contextos: o primeiro diz respeito à questão da autorreferencialidade na arte moderna e o segundo vincula-se às questões sobre a intertextualidade/transtextualidade.

No que concerne à autorreferencialidade, Hutcheon aponta que a paródia é uma forma de “relacionamento da arte com a arte” (HUTCHEON, 1989, p. 31), um dos caminhos que levam a incorporação do “comentário crítico dentro de suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal” (p. 11). Longe de ser a única forma de autorreferencialidade, a paródia é:

(...) um método de inscrever a continuidade, permitindo, embora, a distância crítica. Pode, com efeito funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer, simultaneamente, de outras formas estéticas; mas também é capaz de poder transformador, ao criar novas sínteses, como defendiam os formalistas russos.” (HUTCHEON, 1989, p. 32)

Já no âmbito da intertextualidade/transtextualidade, Hutcheon reconhece a importância do trabalho de Gérard Genette em *Palimpsestos*, mas opõe-se ao fato desta abordagem excluir o leitor e, implicitamente, o autor de suas considerações (HUTCHEON, 1989, p. 33). Para Hutcheon:

A intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida na codificação e decodificação da paródia, os



elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão de modos paródicos – nada disso pode ser ignorado, por muito mais fácil e *maîtrisable* que tal recusa tornasse também o meu projeto. (HUTCHEON, 1989, p. 33)

Linda Hutcheon assume uma postura dual na abordagem das manifestações paródicas; na sua perspectiva, além de uma relação formal/estrutural entre dois textos, há também “uma intenção de parodiar outra obra” e a necessidade de reconhecer esta intenção, encontrando e interpretando “o texto de fundo na sua relação com a paródia” (HUTCHEON, 1989, p. 34). Desta forma:

A paródia seria um dos “passos inferenciais”, nos termos de Eco, que têm de ser dados pelo receptor: “não são meras iniciativas caprichosas da parte do leitor, mas são antes suscitadas pelas estruturas discursivas e previstas por toda a estratégia textual como componentes indispensáveis da construção” da obra (Eco 1979, 32). (HUTCHEON, 1989, p. 34)

Para que, de fato, a paródia seja reconhecida e interpretada o pré-requisito “pragmático e formal” é o compartilhamento de certos códigos entre codificador (autor) e descodificador (leitor); “se o receptor não reconhece que o texto é uma paródia, neutralizará tanto seu *ethos* pragmático como sua estrutura dupla” (HUTCHEON, 1989, p. 39).

A fim de sumarizar e finalizar esta seção, tomar-se-á, para fins da análise proposta por este artigo, a seguinte definição:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1989, p. 54)

Com esta breve apresentação dos conceitos e processos abarcados pelo que Linda Hutcheon denomina paródia, este artigo passará a investigar a pertinência de se aplicar o termo *paródia* como possibilidade de interpretação da relação entre *Senhora dos afogados* e *Electra enlutada*.



## SENHORA DOS AFOGADOS E ELECTRA ENLUTADA: UM DIÁLOGO ENTRE TEXTOS E LEITORES

Com objetivo de iniciar a discussão sobre a relação entre *Senhora dos afogados* e *Electra enlutada* é relevante lembrar que a peça norte-americana tomou como ponto de partida a trilogia grega *Oréstia*, de Ésquilo (MAGALDI, 2004, p. 69). A escolha de Eugene O'Neill deveu-se a sua intenção de compor "um drama psicológico moderno" (p. 69) que tivesse força similar a força mítica da tragédia grega. Magaldi, completa esse relato dizendo que tivesse ou não O'Neill alcançado sucesso em sua iniciativa, "não contentaria a Nelson refazer pura e simplesmente o seu caminho" (p. 69). Este último comentário certamente reforça a incompatibilidade de se atribuir o termo paráfrase a peça em questão.

De acordo com Magaldi,

(...) na trilogia *Oréstia* (...) são sucessivamente protagonistas Agamenon, Electra e Orestes. A trilogia *Electra enlutada* (...) observa esquema semelhante, embora Electra tenha a última palavra. Reduzindo a trilogia a uma só tragédia, Nelson precisaria modificar a estrutura da história, e Misael não é assassinado na primeira parte, destino do seu modelo Agamenon. (MAGALDI, 2010, p. 32)

Em Ésquilo e O'Neill o sacrifício do herói na primeira parte da trilogia é essencial como justificativa para a sequência de assassinatos que ocorre até o desfecho (MAGALDI, 2004, p. 69). Em *Senhora dos afogados*, Misael tem sua vida prolongada, "estabelecendo um outro gênero de relacionamento" (MAGALDI, 2003, p. 70); na peça brasileira, o patriarca cumpre o seu destino trágico independente de suas culpas ancestrais (MAGALDI, 2010, p. 33).

Se em *Electra enlutada* se observa um jogo de equivalências ao modelo grego (*Oréstia*) (MAGALDI, 2004, p. 70) com o acréscimo de "outros antecedentes mesquinhos" que colaboram na construção de um "quadro psicológico" – como, por exemplo, o fato do pai de Ezra Mannon ter expulsado seu irmão de casa, por também ter se apaixonado pela enfermeira da família (p. 71). Em *Senhora dos afogados*,

(...) Nelson substitui o mito da maldição familiar por outro, que concentra nessa nova família genesíaca dos Drummond a tragédia que a destrói. Misael Drummond manteve uma ligação com uma



prostituta, da qual nasceu um filho, que ele supunha estar morto. No dia do seu casamento com D. Eduarda, a prostituta reivindicou a primazia no leito nupcial, levando Misael a assassiná-la, a golpes de machado. Surge do episódio um símbolo que nutre a obra rodriguiana: para um homem casar-se, precisa sacrificar a prostituta que existe na mulher, ou, por outra, o matrimônio é frio, casto e triste, sem nenhum abandono erótico, instintivo, amoroso. O crime de Misael/Agamenon não foi ter morto uma filha, Ifigênia, fruto do amor, mas o próprio amor, a sua natureza sentimental. Tudo o mais se explica como consequência desse primeiro crime. (MAGALDI, 2004, p. 71)

Como se observa, o texto rodriguiano em questão nos oferece mais do que uma simples repetição do que foi apresentado por O'Neill. Mas é possível, sem dúvida, listar muitas semelhanças entre as duas peças, por exemplo: a ação sempre ocorre na casa dos Mannon/Drummond, exceto no momento do assassinato do "amante" de Christine/D. Eduarda; ambas as tragédias ocorrem no âmbito da família; é o namorado da filha Lavínia/Moema que se aproxima da família com o objetivo de vingança e acaba por ter um caso com a "sogra"; as múltiplas sugestões de incesto, sempre marcadas por características físicas, como a semelhança facial ou o movimento das mãos; a equivalência das três peças (que compõem a trilogia norte-americana) com os três atos da peça brasileira; o contraste entre linguagem formal e coloquial; entre outras características que apenas um trabalho mais extenso poderia enumerar. O que é relevante neste artigo é notar de que forma a semelhança entre os dois textos (ou três, quando se considera a presença de *Oréstia* ao fundo) abre espaço para que Nelson Rodrigues realize justamente a "repetição que inclui diferença" (HUTCHEON, 1989, p. 54).

Considerando o modelo estrutural clássico de partida – a trilogia mítica grega – que é mantido em *Electra enlutada* e enxugado em *Senhora dos afogados* é possível afirmar que Nelson Rodrigues utilizando "o vigoroso recurso da concentração" (MAGALDI, 2004, p. 72), escarnece o modelo grego, transformando-o em uma nova síntese, que apesar de modificar estruturas, de maneira paradoxal, também as reforça (HUTCHEON, 1989, p. 32). Tem-se o "novo" surgindo da transformação do "velho" sem excluí-lo totalmente. Obviamente, tal efeito só é alcançado quando autor e receptor compartilham os códigos envolvidos nesta operação (HUTCHEON, 1989, p. 39).

No que concerne à fábula propriamente dita, não se pode deixar de analisar a cena em que D. Eduarda tem a chance de matar o marido, mas não a concretiza. Em *Electra enlutada*, no final da primeira peça que compõe a trilogia, Ezra Mannon pede a sua esposa uma nova chance para o casamento fracassado que tiveram até então. Christine não se comove; aproveita o momento de entrega emocional de seu marido e revela seu caso com o primo



“bastardo” de Ezra. Surpreendido com a revelação da esposa, Ezra passa mal e Christine ao invés do remédio, lhe administra veneno, como havia planejado anteriormente.

Tendo conhecimento prévio desta cena, a leitura do final do primeiro ato de *Senhora dos afogados* coloca o receptor em contato com que Linda Hutcheon chamou de “o prazer da paródia” (HUTCHEON, 1989, p. 48), ou seja: o momento em que o leitor é capaz de reconhecer a inversão irônica realizada por meio do diálogo intertextual.

Para que se compreenda adequadamente este jogo intertextual, cita-se, abaixo, parte da cena em questão:

MISAEL – Que é isso?

D. EDUARDA (*hirta*) – O remédio do coração.

MISAEL – (*apanhando o copo*) – Para mim? Eu ou alguém pediu isso? Ou foi lembrança tua?

D. EDUARDA (*de costas para o marido*) – Fui eu, Misael, eu que me lembrei.

MISAEL (*olhando o copo*) – É remédio para o coração... Coração pode baquear e eu também posso morrer, de repente... Vou beber, não custa...

(*faz menção de beber. Então à distância, e sem olhar na direção do quarto, Moema grita.*)

MOEMA – Não, pai, não!... Não aceite nada das mãos de minha mãe... A morte pode estar nessa água inocente...

(*Misael, que ia beber, fica com o copo no ar. Pausa.*)

MISAEL (*contendo-se*) – Para você seria tão bom que eu fosse o assassino... Cedo ou tarde, me descobririam aqui... Viriam homens me buscar; e eu seria enforcado... (*baixando a voz*) Eu sei que você não gosta de mim... Ainda agora quando subíamos a escada, você via o meu esforço – a minha respiração forte... Você me achou velho... Pela primeira vez, a escada me cansava... Você não pode esconder sua alegria... (*ergue o copo contra a luz*) A morte pode estar aqui, neste copo... Basta uma troca de remédio... Em vez de um outro... (*olhando sempre o copo*) Seria um acidente...

(...)

MISAEL (*com a boca torcida*) – Há muito tempo que eu mesmo preparo este remédio... Que não aceito de ti nem um pouco de água... Mas, desta vez, foste tu, e não eu, foste tu que preparaste tudo... Poderias, se quisesses, misturar alguma coisa...

(...)

MISAEL – Claro! Nenhum veneno... (*com mais veemência*) Minha mãe também tem medo de ti, como se a morte pudesse vir de tuas mãos...



Ela também não aceita nada de ti, acha que tu a podes envenenar... E só aceita água, ou pão, de Moema... De ninguém mais... (*taciturno*) Mas minha mãe é doida e eu não sou... Eu não poderia acreditar que uma mulher que se casou comigo na igreja, de branco, diante dos círios e de Deus... Terias medo de Deus... (*ergue o copo bem alto e contra luz*) Vou beber...

(...)

MISAEL (*contemplando o copo*) – Achas que a melhor solução é beber?

D. EDUARDA (*frenética*) – Me reconheces fiel?

MISAEL (*sem querer ouvi-la*) - ... E vou beber... (*com ironia*) E se eu morrer, dirás que foi o coração... Ninguém duvidará de ti... Ninguém pensará que misturaste veneno... Olha...

(*Antes que d. Eduarda possa prever seu gesto, agarra-a pelos cabelos.*)

D.EDUARDA – Não.

MISAEL (*possesso*) – És tu que vai beber e não eu!... Bebe, agora

MISAEL (*possesso*) – És tu que vai beber e não eu!... Bebe, agora! E se morreres direi também que foi o coração... (*D. Eduarda está bebendo*) Tudo!

(*D. Eduarda acaba de beber. Deixa cair o copo. Misael olha para o rosto da mulher, esperando as reações do remédio.*)

MISAEL (*com deslumbramento*) – Não morreste – estás viva... E não aconteceu nada... (trêmulo e gaguejante como um sátiro velho) És tão bonita... E teu corpo, que eu não vi nunca, deve ser muito claro... (*olha o rosto da mulher; e começa a exasperar-se*). Mas não... Este rosto não é o teu... É o da morta... E se eu rasgasse o teu vestido, apareceria o seio dela e não o teu...

FIM DO PRIMEIRO ATO. (RODRIGUES, 2004, p. 230-233)

Apesar de o trecho apresentado acima ser um pouco extenso, seu conteúdo explícita de maneira direta a relação que se tenta demonstrar neste artigo. Em ambas as peças temos uma cena em que o casal conversa no quarto e que a filha Lavínia/ Moema, em determinado momento, tenta intervir (nas duas peças as filhas acreditam na malevolência de suas mães). Entretanto, enquanto Ezra Mannon busca a reconciliação sem imaginar que sua esposa poderia assassiná-lo, Misael (que é refém de sua culpa pela morte da prostituta e, paralelamente, pela impossibilidade de haver amor no seu casamento) desconfia de D. Eduarda explicitamente. Transferindo sua culpa para a esposa, ele diz que pode perceber sua alegria com a aproximação de sua morte e então sugere que bastava uma “troca de remédios” para que ela se livrasse dele. A semelhança da cena e a sugestão da troca de remédios



levam o leitor imediatamente para o contexto da peça norte-americana, e sabendo qual foi o desfecho naquela situação, há uma intensificação de suspense na cena. Ironicamente, parece mesmo que o próprio Misael havia lido *Electra enlutada*.

A cena segue e, por uma inversão, Misael força D. Eduarda beber o remédio, uma solução inusitada que mantém o suspense até o último instante. Na rubrica se observa esta intenção: "D. Eduarda acaba de beber. Deixa cair o copo. Misael olha para o rosto da mulher, esperando as reações do remédio" (RODRIGUES, 2004, 233). Assim como Misael, o leitor/espectador também espera o pior e com o mesmo deslumbramento percebe que não havia veneno no preparado.

Observa-se por meio desta análise comparativa que o leitor/espectador de *Senhora dos afogados* que tenha conhecimento prévio de *Electra enlutada* pode atingir "o prazer da paródia" não por características humorísticas do texto, mas pelo seu empenho no "vai-vem intertextual" (HUTCHEON, 1989, p. 48).

Ironicamente, D. Eduarda deixa de matar Misael para, no final das contas, ser morta por ele. Contrariando a ideia de Sábado Magaldi que considera esta diferença entre as duas peças "uma manifestação **inconsciente** do machismo brasileiro" (MAGALDI, 2004, p. 76, ênfase acrescentada), o estudo desta peça demonstra que Nelson Rodrigues não age de maneira inconsciente, mas propõe uma transcontextualização da fábula inicialmente proposta por Ésquilo/O'Neill, construindo um retrato de desprestígio e impotência da mulher na sociedade brasileira. De acordo com Magaldi:

A intuição ficcional levou Nelson a pintar, permanentemente, a frustração feminina, consequência da sociedade machista brasileira. Ele não fez proselitismo, não levantou a bandeira de reivindicações feministas: limitou-se a fixar o fenômeno, e o espectador que tirasse as suas conclusões. Até em entrevistas o dramaturgo referiu-se ao tema, de maneira polêmica, provocando ondas de reconhecimento ou de protesto. À revista *Manchete*, Nelson declarou, certa vez, que "em todos os tempos a mulher é menos realizada que uma cutia da Praça da República". (MAGALDI, 2010, p. 25)

O relato acima justifica a escolha de Nelson Rodrigues pela inversão de papéis no que diz respeito ao assassinato dentro do casamento. Christine é uma mulher que se decide pelo amante porque descobre o amor ao lado dele e resolve matar o marido para viver esta relação livremente. Já D. Eduarda nem chega a consumir o adultério, ela acompanha o filho bastardo de Misael



para se vingar da casa, dos parentes do marido e da filha; o que aponta para o que Hutcheon denominou “transcontextualização”, uma “inversão irônica”, uma “imitação com distância crítica”. Se a frustração feminina fica bem marcada no texto rodriguiano isoladamente, quando contrastado ao texto de O’Neill, as escolhas realizadas por Nelson Rodrigues ganham novas proporções.

## CONCLUSÃO

A relação entre *Senhora dos afogados*, *Electra enlutada* e *Oréstia* certamente oferece muitas oportunidades de análise, não só no que diz respeito a construção de uma paródia moderna, mas sob outras perspectivas também. Considerando a proposta estabelecida neste artigo, parece ser temporariamente suficiente os elementos analisados até aqui.

Esta breve análise, obviamente, não esgota o assunto abordado por este artigo; entretanto, os elementos que estiveram em foco parecem apontar para a possibilidade de se atribuir a noção de paródia à relação intertextual estabelecida entre *Senhora dos afogados*, *Electra enlutada*, e, de forma indireta, *Oréstia*. Percebe-se que o texto brasileiro propõe um jogo com os textos anteriores, fazendo com que o leitor/ espectador que conhece o trabalho de O’Neill e de Ésquilo tenha uma possibilidade de interpretação deste texto rodriguiano, compartilhando com o autor pontos de vista que ficam encobertos quando certos procedimentos não são compreendidos integralmente.

Considerando que a *paródia moderna* representa uma mudança no modo de se conceber uma obra de arte e é uma característica predominante na produção artística do século XX (HUTCHEON, 1989, p. 22), a possível interpretação de *Senhora dos afogados* como paródia do texto norte-americano reafirma o nome de Nelson Rodrigues como artista que, afastando-se da cópia gratuita e da paráfrase, traz a modernidade para a cena brasileira.





## REFERÊNCIAS

FRANCO, F. M. de M.; HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: 70, 1989.

MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.

O'NEILL, E. *Electra enlutada: uma trilogia*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

RODRIGUES, N. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, v. 2, 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.



# VINICIUS DE MORAES: LIRISMO E EROTISMO EM *MARINHA*<sup>1</sup>

---

Irene Camilo<sup>2</sup>  
Sigrid Renaux, PhD<sup>3</sup>

---

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo apontar alguns marcos da poética de Vinicius de Moraes, notadamente o lirismo e o erotismo, a partir da análise do poema *Marinha*, da obra *Antologia poética*. Numa primeira leitura, o poema chama a atenção pelas imagens sensuais do mar e da mulher que permeiam as estrofes. Entretanto, uma análise mais aprofundada dessas imagens, fundamentada nas reflexões teóricas de Octavio Paz em *A dupla chama: amor e erotismo* e complementada pelas conotações simbólicas inerentes a essas imagens, irá revelar um lirismo que se diferencia da mera e gratuita indução erótica da primeira leitura, ao transfigurar a sensualidade da linguagem prosaica em linguagem poética.

**Palavras-chave:** Vinicius de Moraes. Octavio Paz. Poesia. Lirismo. Erotismo.

**ABSTRACT:** The aim of this article is to present some key concepts of Vinicius de Moraes' poetics, mainly its lyricism and eroticism, by way of the analysis of his poem *Marinha* (in *Antologia poetica*). On a first reading, the poem calls attention to the sensuality of the images of the sea and of women apparent in the strophes. However, a reading in depth of these images, by way of some of the theoretical considerations of Octavio Paz in *A dupla chama: amor e erotismo*, complemented by the symbolic connotations inherent in these images, will bring out a lyric component that differs from the mere erotic connotations of the first reading, as it transfigures the sensuality of prosaic language into poetic language.

**Keywords:** Vinicius de Moraes. Octavio Paz. Poetry. Lyricism. Eroticism.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 21 de outubro de 2011 e aceito em 06 de dezembro de 2011.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: irenecamilo@ufpr.br

<sup>3</sup> Professora do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: sigridrenaux@terra.com.br



## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo apontar alguns marcos da obra poética de Vinicius de Moraes, notadamente o lirismo e o erotismo. Filho de mãe pianista e pai poeta e violinista amador, Vinicius de Moraes teve na música e na poesia as grandes paixões de sua vida. Seu amor intenso pelas mulheres, fato evidenciado pelos muitos relacionamentos amorosos e casamentos que marcaram sua vida, o fez encontrar os principais temas de sua poesia no mar e no amor. Assim, para sua poética, a receita ideal tem como ingredientes a mulher e o mar, e ambos se encontram em profusão em suas canções e poemas.

Partindo de algumas reflexões de Octavio Paz em *A dupla chama: amor e erotismo*, escolhemos como objeto de análise o poema *Marinha*, no qual é possível reconhecer não uma arte intelectual, mas sensorial, na qual o erotismo, explorado conscientemente, é o elemento fundamental, pois é notória a relação erótica que o leitor estabelece com as imagens sensuais que permeiam todo o poema, já numa primeira leitura. Entretanto, após uma análise mais aprofundada, é possível visualizar e retirar do poema elementos que retomam o lirismo, que se diferenciam da mera e gratuita indução erótica que beira a sexualidade da primeira leitura.

Como Octavio Paz afirma, ao tratar da relação entre erotismo e poesia:

A relação entre *erotismo e poesia* é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A *linguagem* – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a *sensação*; por sua vez, o *erotismo* não é mera sexualidade animal – é *cerimônia*, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. *A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético*. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a *poesia* erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma *o erotismo é uma metáfora* da sexualidade animal. O



que diz essa metáfora? Como todas as metáforas<sup>4</sup>, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem. (PAZ, 1994, p. 12, ênfase acrescentada)

Ao comparar esta relação com a conexão que se pode estabelecer entre poesia e linguagem – fundamental para a leitura do poema de Vinicius de Moraes –, Octavio Paz ainda declara:

A relação da *poesia com a linguagem* é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a *linguagem* se desvia de seu fim natural: a comunicação. A *disposição linear* é uma característica básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema *a linearidade se torce*, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, *levanta-se e move-se sobre o vazio; há outro em que cessa de fluir e transforma-se em um sólido transparente* – cubo, esfera, obelisco – *plantado no centro da página*. Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a *ser*. (PAZ, 1994, p. 12-13, ênfase acrescentada)

A concretização dessas observações pode ser observada num poema do próprio Octavio Paz, evidenciando, por um lado, como teoria e prática se fundem:

---

<sup>4</sup> Já definida por Aristóteles como “a transferência de um nome alheio do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, de uma espécie para outra, ou por via de analogia” (ARISTÓTELES, 1973, p. 51).



## FRENTE EL MAR

¿La ola no tiene forma?  
 En un instante se esculpe  
 y en otro se desmorona  
 en la que emerge, redonda.  
 Su movimiento es su forma.

Las olas se retiran  
 ¿ancas, espaldas, nucas?  
 pero vuelven las olas  
 ¿pechos, bocas, espumas?

Muere de sed el mar.  
 Se retuerce, sin nadie,  
 en su lecho de rocas.  
 Muere de sed de aire. (PAZ, 2011)

E, por outro, expresso no poema de Vinicius de Moraes, como em ambos os poetas a sensualidade do mar e da mulher se entrelaçam:

## MARINHA

Na praia de coisas brancas  
 Abrem-se às ondas cativas  
 Conchas brancas, coxas brancas  
 Águas-vivas.

Aos mergulhares do bando  
 Afloram perspectivas  
 Redondas, se aglutinando  
 Volitivas.  
 E as ondas de pontas roxas  
 Vão e vêm, verdes e esquivas  
 Vagabundas como frouxas

Entre vivas! (MORAES, 2009, p. 121)



A partir dessas considerações, procuraremos buscar na análise de *Marinha* a representação do lirismo e do erotismo através das imagens do mar e da mulher que ultrapassem a literalidade, pois as palavras empregadas no poema possuem um conteúdo semântico que vai muito além daquele da prosa.

“Marinha” – termo que designa uma paisagem marítima, que pode incluir praias, acidentes geográficos, atracadouros e embarcações, como também, por extensão de sentido, a representação pictórica dessa paisagem (HOUAISS, 2010) – numa primeira leitura já chama a atenção pelas imagens. O mar, evocado na mente do leitor por estar contido no título, estará presente em todo o texto, como a imagem principal. São clássicas as imagens dos estados de alma inspirados pelo mar, pelo movimento calmo das ondas, pelos navios que chegam e que partem, pelas barcas dos pescadores, pela saudade de quem espera notícias de alguém que partiu. De acordo com Juan Eduardo Cirlot, o sentido simbólico do mar corresponde ao das águas em movimento, agente transitivo e mediador entre o informal (o ar, gases) e o formal (terra, sólido) e, analogicamente, entre a vida e a morte. O mar, os oceanos são considerados, assim, como a fonte da vida e o final da mesma (CIRLOT, 2005, p. 372). Sua beleza e potencialidade podem ser visualizadas na figura abaixo:



Imagem disponível em: <http://www.fotosearch.com.br>

Este simbolismo do mar, inspirador de estados de alma, está aparente portanto a partir das imagens do primeiro quarteto, enriquecidas ainda pela sonoridade das rimas femininas alternadas a/b/a/b em “brancas/ cativas/ brancas/ vivas”, e pela acentuação ora jâmbica, ora trocaica das



linhas de verso, produzindo simultaneamente um movimento rítmico que lembra o das ondas. Esta sonoridade e movimento são ainda enfatizados pela repetição dos sons nasais em "brancas/ abrem/ ondas/ brancas/ conchas", conferindo um sentido de continuidade que irá atravessar todo o poema.

A partir da praia, esta faixa de areia que confina com o mar, em que se pode tomar banho de sol (apontando para a claridade das "coisas brancas") e de mar e é frequentada por banhistas (que irão aparecer através de metonímias – as "coisas" e de sinédoques – as "coxas" ), o olhar do observador enquadra a paisagem marinha: as imagens evocadas ("coisas brancas", "conchas brancas" e "coxas brancas") já são um misto de serenidade e sensualidade, pois as conotações eróticas que se farão presentes no poema como um todo, iniciam-se com a indefinição significativa dessas "coisas brancas" na praia: as conchas (envoltório calcário do corpo dos moluscos) e as coxas (parte do membro inferior entre o quadril e o joelho) que se abrem às ondas cativas, seduzidas, como o leitor, pela imagem sexual do feminino contida nas curvas, concavidades e sinuosidades das conchas e coxas. Segundo Mircea Eliade, as conchas têm relação com a lua e a mulher e estão associadas às águas, como fonte de fertilidade (CIRLOT, 2005, p. 170), confirmando assim a contiguidade e semelhança visual e sonora das conchas e das coxas brancas, já antecipadas em "coisas" - tudo quanto existe ou possa existir, de natureza corpórea ou incorpórea.

A repetição do qualificativo "brancas" ainda enfatiza a ideia de luminosidade, que, refletida na areia, leva o leitor a sentir a claridade da cena, "embarcando" na sensação de paz e bem-estar produzida pela luz do sol e pelo frescor, transparência e movimento implícitos nas águas "vivas" do mar. As "águas-vivas", por sua vez, essas medusas com seus tentáculos, corpo mole, gelatinoso e transparente, movimentando-se com sensualidade e assim cativando e seduzindo as ondas, complementam o erotismo e plasticidade implícitos nas conchas e coxas brancas, como na imagem abaixo:



Imagem disponível em: <http://www.eurooscar.com>



Dessa forma, as imagens de sexualidade do primeiro quarteto se diferenciam da mera "sexualidade animal" apontada por Octavio Paz, transformadas, como foram, em "erótica verbal", em metáforas da beleza e sensualidade do mar e da mulher e que irão atravessar todo o poema.

A expectativa daquilo que pode surgir com o movimento das ondas irá continuar esta sensualidade, implícita no jogo esconde/aparece que o poema desenvolve a partir do **segundo quarteto**. Iniciando com um movimento de descida ao fundo do mar, esta estrofe, a partir da primeira linha "Aos mergulhadores do bando", recupera não só a imagem do mar, prefigurada visual e sonoramente em "mergulhadores", como o simbolismo desse movimento de mergulhar, que pode tanto remeter ao perigo representado pelas profundezas do mar, quanto à pureza representada pelas espumas brancas (CIRLOT, 2005, p. 429). O poema mergulha assim metaforicamente no mar, pois a leitura remete ao próprio imergir das palavras que vão e voltam, deixando ao olhar do leitor apenas a obscuridade sob a superfície das águas e criando, simultaneamente, um contraste à claridade exposta na praia.

Este mergulho, por sua vez, faz aflorar novas imagens/miragens, "perspectivas /redondas se aglutinando/ volitivas", unindo-se a seu bel-prazer, confirmando assim o simbolismo do mar como fonte de movimento e de vida. O perigo eventual escondido nas profundezas das ondas se dilui, portanto, ao aflorarem aos mergulhadores essas novas perspectivas, repletas de expectativas e vontades, como na imagem abaixo:



Imagem disponível em: <http://www.eurooscar.com>

O próprio verbo "aflorar" – surgir, vir à superfície, emergir, assomar – contém em seu radical a palavra "flor" e remete a esta imagem, sugerindo aquilo que toma forma dentro de outra forma: imagem do "centro", a flor é





símbolo da fugacidade das coisas, da primavera e da beleza (CIRLOT, 2005, p. 256) e, portanto, também da fugacidade das perspectivas vistas sob as ondas. Como é de conhecimento geral, Vinicius de Moraes usou com intensidade a imagem da "flor" em seus poemas de amor, numa alusão à delicadeza e efemeridade que representa a flor como metafórica da mulher e do amor. Portanto, a sugestão contida em "aflorar", aliada à sedução sonora e imagética da palavra e à sua localização central no poema, contribui para a equação esconde/aparece e para o jogo de sedução dessas perspectivas redondas – sugerindo coxas e nádegas – , como exemplificadas na figura abaixo:



Imagem disponível em: <http://.comunidade.sol.pt/photos>

A rima *c/b/c/b* em "bando/ perspectivas/ aglutinando/ volitivas" recupera ainda a sonoridade e movimento das ondas do primeiro quarteto, tanto por meio da repetição dos sons nasais de "brancas /conchas /ondas" em "bando /aglutinando" – o próprio termo "ondas" está contido visual e sonoramente em "redondas" –, como por meio da repetição da rima "cativas/ vivas" em "perspectivas/volitivas" confirmando a sedução dessas "perspectivas redondas", dessas formas sinuosas abrindo-se às "ondas seduzidas". Deste modo, a "erótica verbal" mencionada por Octavio Paz concretiza-se mais uma vez na linguagem poética de Vinicius de Moraes.

Se no segundo quarteto a perspectiva se manteve no mergulho no mar, no *terceiro quarteto* o leitor eleva novamente o olhar para a superfície das águas, para o pico das ondas e se sente ainda mais seduzido pela lascívia dessas "ondas de pontas roxas", icônicas de seios, e pelo movimento do mar, pois elas "Vão e vêm, verdes e esquivas/ vagabundas como frouxas/ entre vivas!". A repetição sêxtupla da consoante sonora /v/ enfatiza, por sua vez, a



proximidade semântica dos verbos “vão/vêm” e dos qualificativos “verdes/esquivas/ vagabundas/ vivas”; a recuperação sonora de “ondas” em “pontas” e na rima d/b/d/b em “roxas/esquivas/frouxas/vivas”, reforçam, igualmente, a aproximação semântica entre as formas e movimentos femininos e as formas e movimentos das ondas.

A claridade que impregna o primeiro quarteto ganha outra vez cor e movimento nas ondas “verdes e esquivas” – a cor verde simbolizando fertilidade, liberdade, imortalidade, amor; cor feminina, cor de Afrodite, nascida das ondas (VRIES, 1976, p. 227) – enquanto o qualificativo “esquivas” confirma o jogo de esconde/ aparece das ondas ariscas e das coxas brancas sob as ondas. O termo “vaga-bundas”, por sua vez, num trocadilho erótico, evoca simultaneamente “ondas” – do latim *unda* – e “nádegas”, além do próprio significado de “vagabundas” em sentido não desrespeitoso, como sinônimo de volúvel, errante, deste modo projetando a duplicidade sensual/erótica e lírica do termo, corroborada ainda pelo sentido de “frouxas”: ondas soltas, lânguidas. Todas essas imagens marinhas encontram-se assim unidas pelo erotismo e pelo lirismo que deriva implícita e explicitamente das mesmas, expressos mais uma vez na multiplicidade semântica contida em “entre vivas!”.

Deste modo, diante da sensualidade das imagens que permeiam o poema, das metáforas implícitas em “perspectivas redondas” e “ondas de pontas roxas”, fica evidente mais uma vez a paixão que Vinícius sentia pela beleza das mulheres e pela beleza do mar, amalgamando-as, como numa representação pictórica, em *Marinha*. Pela fusão de linguagem prosaica e poética, de literalidade e sensualidade, de lirismo e erotismo, o poema nos remete, uma vez mais, às palavras de Octavio Paz, quando ele se pergunta:

Diante dos poemas herméticos nos perguntamos perplexos: o que querem dizer? Se lemos um poema mais simples, nossa perplexidade desaparece, não o nosso *assombro*. Depois, passado o assombro, não o *encantamento*. Descobrimos que o poema nos propõe outra classe de comunicação, regida por leis diferentes das do intercâmbio de notícias e informações. A linguagem do poema é a do dia-a-dia e, ao mesmo tempo, diz coisas *distintas* das que todos dizemos. (PAZ, 1994, p. 14, ênfase acrescentada)

De acordo com Octavio Paz, não é possível identificar o sentido real das palavras. Podemos apenas ter uma noção do que elas poderiam significar, ao passarmos do assombro ao encantamento diante da sensibilidade da



criação do poeta, pois a capacidade poética do texto se identifica no poder de sedução da palavra.

E, se “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. [...] Sublimação, compensação, condenação do inconsciente, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido” e se “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo” (PAZ, 1982, p. 15), Vinicius de Moraes, aplicando inconscientemente neste poema os conceitos de Octavio Paz, transborda de paixão, sentimento e emoção. O poeta brasileiro, entretanto, vai mais longe ainda, ao cumular o mundo de música exaltando a beleza da mulher.

E o leitor, que antes observava apenas os movimentos das banhistas metamorfoseados em “coisas brancas” e “coxas brancas” entre a praia e o mar, entre a superfície e o fundo, agora vai se deixar levar pelas ondas que afloram, imaginando formas e perspectivas, com um olhar despertado, perplexo e encantado diante da interação entre a poesia e o mar, entre o lirismo e o erotismo que emergem de *Marinha*, exemplo perfeito dos temas escolhidos como ingredientes maiores da poética de Vinicius de Moraes, que elegeu o mar e a mulher para cantar em sua poesia.



Imagem disponível em: <http://www.fotosearch.com.br>



## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção Os pensadores, v. IV.

CIRLOT, J. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em: <http://www.oliveiro.com.br/livros/299280-dicionario-eletro>. Acesso em: 14 out. 2011.

MORAES, V. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. *Frente al mar*. Disponível em: <http://www.poemas-del-alma.com/frente-al-mar.htm>. Acesso em: 14 out. 2011.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

VRIES, A. de. *Dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam: North Holland Publishing Company, 1976.



# POESIA A FERRO E FOGO: TRABALHO E INSPIRAÇÃO EM *O FERRAGEIRO DE CARMONA*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO<sup>1</sup>

---

Cleunice Fritoli<sup>2</sup>

**RESUMO:** A conferência pronunciada por João Cabral de Melo Neto na Biblioteca de São Paulo em 1952 foi registrada com o título *Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte*. Esse documento, cuja importância perdura no tempo, pode ser considerado a *ars poetica* do escritor pernambucano. Neste artigo procuraremos destacar as certezas afirmadas por ele, identificando três possíveis leituras no poema *O ferrageiro de Carmona*: a lição dada pelo ferreiro de como trabalhar o ferro buscando a perfeição, a lição do poeta de como usar a linguagem para criar boa poesia e a lição do fogo metafórico que deve alimentar a alma humana no desempenho de qualquer que seja a profissão exercida.

**Palavras-chave:** João Cabral de Melo Neto. Poesia. Inspiração e trabalho de arte. *O ferrageiro de Carmona*.

**ABSTRACT:** Joao Cabral de Melo Neto's speech at the Biblioteca de Sao Paulo in 1952 was registered with the title *Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte*. The importance of this document, which remains throughout time, can be considered the *ars poetica* of this writer born in Pernambuco. In this article we try to emphasize the convictions he has asserted in his speech, through the identification of three possible readings in the poem *O ferrageiro de Carmona*: the lesson given by the blacksmith on how to work iron in order to attain perfection, the poet's lesson on how to use language to create good poetry, and the lesson of metaphorical fire which should nourish the human soul in the performance of any profession.

**Keywords:** Joao Cabral de Melo Neto. Poetry. Inspiration and the work of art. *O ferrageiro de Carmona*.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 10 de outubro de 2011 e aceito em 17 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Sigrid Renaux.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: cleo@ufpr.br



Em 13 de janeiro de 1952 João Cabral de Melo Neto pronunciou, na Biblioteca de São Paulo, em um curso de poética promovido pelo Clube de Poesia do Brasil, uma conferência que ficaria registrada no texto *Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte*, que serviu (e continua servindo) de base a inúmeros estudos sobre a arte do grande poeta pernambucano. O texto faz parte da obra *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, organizada por Gilberto Mendonça Teles (1997, p. 378).

Neste trabalho procuraremos destacar as certezas afirmadas por João Cabral nesse texto que pode ser considerado sua *ars poetica*, identificando-as na análise do poema *O ferrageiro de Carmona*, em que se revelam três níveis de leitura. O primeiro é o que o narrador aprende com o ferrageiro: como trabalhar o ferro para a perfeição do objeto esculpido; o segundo é a lição subentendida que o poeta apresenta de como usar a linguagem para criar poesia e o terceiro é a lição do fogo que deve alimentar a feitura da obra humana, qualquer que seja a profissão exercida.

João Cabral identifica no texto *Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte* duas “famílias” de poetas: os que praticam o “ato de aprisionar a poesia no poema” e os que lutam para “elaborar a poesia em poema” (TELES, 1997, p. 378). Membro da segunda família, ele busca, para construir seus poemas, o que afirmou em *Alguns toureiros*:

domar a explosão  
com mão serena e contida  
sem deixar que derrame  
a flor que traz escondida,  
e como, então, trabalhá-la  
com mão certa, pouca e extrema. (MELO NETO, 1979, p. 155)

Ainda no texto da conferência, diz que falar da composição é “assunto por demais complexo (...) se quem fala preza, em alguma medida, a objetividade” (TELES, 1997, p. 378). E ele o faz no poema em análise, em que o ferrageiro/poeta oferece a receita do bem forjar/compor.

O poeta defende também a obediência a determinadas normas, pois “a norma foi estabelecida para assegurar a satisfação da necessidade. O que sai da norma é energia perdida, porque diminui e pode destruir a força da comunicação da obra realizada” (TELES, 1997, p. 380). A poesia de João Cabral de Melo Neto tem força dramática. É cerebral e calculada, mas transmite uma extrema sensibilidade. As coisas de que fala e com que fala criam vida, interagem e ensinam, como ele comenta no poema *Falar com coisas*: “As coisas por detrás de nós exigem: falemos com elas” (MELO NETO, 1988, p. 114). O poeta trabalha “o assunto que lhe é ditado pela necessidade



da vida diária dos homens” (TELES, 1997, p. 380), numa permanente dialética e um eterno paralelo entre o pensar e o fazer, a palavra e a linguagem, a poesia e a realidade.

Na conferência, João Cabral diz também que: “(...) cada poeta tem sua poética. (...). O que se espera dele, hoje, é que não se pareça a ninguém, que lute para contribuir com uma expressão original.” (TELES, 1997, p. 380). Ou seja, que ele não use a fôrma em que cabem todos os outros, que “ele transmita aquilo que em si mesmo é o mais autêntico, e sua autenticidade será reconhecida na medida em que não se identifique com nenhuma expressão já conhecida” (p. 380).

Comentando em seguida os dois modos de fazer poesia – pela inspiração e pelo trabalho – João Cabral diz que

(...) essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. Se uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso, de um homem rico de ressonância ou de um homem pobre de ressonâncias... (TELES, 1997, p. 381)

É esta a criação a que se refere o ferrageiro no poema que veremos abaixo: as flores quando criadas como imitação das verdadeiras (“moldadas pelas das campinas”), não deixam de ser flores, mas são feitas sem elaboração, sem o trabalho resultante da “queda-de-braço”, do “corpo a corpo”, o “cara-a-cara de uma forja”, a luta com o ferro, cujo som ao ser batido pelo martelo produz o “rico de ressonância”. É assim que João Cabral articula a palavra, a paisagem e a personagem dando ênfase ao aspecto visual e concreto da linguagem.

Sua poesia é articulada ainda com outras artes, num positivo diálogo com a engenharia, a arquitetura e transita por outras linguagens artísticas (pintura, escultura), comparando com o fazer poético muitos procedimentos adotados em artes plásticas, mas também em ofícios, ritos, atividades comuns, em surpreendentes combinações de afazeres cotidianos como possibilidade estética. No seu corpus poético identificam-se, portanto, três elementos constantes: a metapoesia, a clareza e objetividade dos termos e a precisão da linguagem, com constante preocupação na disposição das palavras, dos versos e das estrofes, numa verdadeira “construção” de engenharia (proporção, medida, ordenação, simetria). Como bem definiu Alcides Villaça, em Cabral “o ‘vício da poesia’ tende ao exercício regrado e



rigoroso da linguagem, culminando na poética reconhecivelmente cabralina” (VILLAÇA, 2003, p. 147).

Falando em seguida sobre o concreto do objeto, Cabral recria novas formas com as “vinte palavras recolhidas de que se servirá o poeta”, como afirma no poema *A lição de poesia* (MELO NETO, 1979, p. 198), num permanente “corpo a corpo” com a palavra, a fim de que ela se apresente ao leitor como algo vivo, que provoque um efeito capaz de fazê-lo ver de forma incisiva a imagem que o poeta viu; registra impressões do eu-lírico com as paisagens, os ofícios e as pessoas, cruzando os atributos de uns com os outros; apresenta sempre algo regional e em muitos poemas, além de *O ferrageiro de Carmona*, vai aproveitar motivos espanhóis, em função de uma declarada paixão pela Espanha, onde viveu como diplomata.

No poema *O engenheiro*, do livro de mesmo título, publicado em 1945, Cabral nos dá uma lição de como constrói o poema: como um edifício, pensado, calculando lógica e matematicamente a distribuição dos tijolos/vocábulos, com compasso e régua, num exercício de raciocínio. Racionalista, mede, analisa e pondera as palavras, buscando simetria e equilíbrio, como fez o construtor da Torre da Giralda, citada no poema que se segue, cuja perfeição de engenharia está patente na segurança com que equilibra no alto a delicadeza dos quatro jarros que contêm as flores, símbolos de leveza e de sensibilidade.

O poema *O ferrageiro de Carmona* foi publicado inicialmente em *Crime na calle Relator* (MELO NETO, 1987) e estará posteriormente em *Museu de tudo e depois – Poesias completas II* (MELO NETO, 1988, p. 22):

#### O FERRAGEIRO DE CARMONA

Um ferrageiro de Carmona  
que me informava de um balcão:  
“Aquilo? É de ferro fundido,  
foi a fôrma que fez, não a mão.

Só trabalho em ferro forjado  
que é quando se trabalha ferro;  
então, corpo a corpo com ele,  
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta,  
é só derramá-lo na fôrma.  
Não há nele a queda-de-braço  
e o cara-a-cara de uma forja.





Existe grande diferença  
do ferro forjado ao fundido;  
é uma distância tão enorme  
que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda em Sevilha?  
De certo subiu lá em cima.  
Reparou nas flores de ferro  
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.  
Flores criadas numa outra língua.  
Nada têm das flores de fôrma  
moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,  
Ao senhor que dizem ser poeta:  
O ferro não deve fundir-se  
nem deve a voz ter diarréia.

Forjar: domar o ferro à força,  
não até uma flor já sabida,  
mas ao que pode até ser flor  
se flor parece a quem o diga." (MELO NETO, 1988, p. 22)

Revelam-se no poema três níveis de leitura. Na primeira estrutura de análise – a superficial e mais aparente – num diálogo sugerido pelos dois primeiros versos entre o narrador e o ferrageiro, este explica ao visitante as duas maneiras de trabalhar o ferro: a fundição e o forjamento. No primeiro modo, o trabalho se dá de forma a modelar, copiar, reproduzir o objeto segundo a fôrma em que se derramar o ferro. No segundo, o ferrageiro identifica o modo ideal de trabalhar visando à perfeição da obra. O poeta ouve, calado, o ensinamento do artesão. Identificamos de imediato a metapoesia tão cara aos motivos de João Cabral: o ofício do ferrageiro que dá forma ao ferro é o correspondente artesanal do ofício do poeta que dá forma ao poema. Podemos, portanto, comparar a "receita" do ferrageiro com a *ars poetica* de João Cabral explicitada e explicada em *Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte*.

Formado por 8 quartetos, na maioria octossilábicos, portanto com regularidade métrica, o poema toma a forma da própria Torre de la Giralda, da Catedral de Sevilha, na Espanha, onde se encontram as flores de ferro forjado, exemplo da arte bem feita, segundo o ferrageiro. O ritmo equilibrado



e a sonoridade vão nos introduzindo no ambiente da ferraria, com aliterações em “f” ferindo o ouvido, como os ruídos característicos do ofício do ferreiro batendo o ferro: na primeira estrofe temos uma profusão dessas palavras (ferrageiro, ferro, flor, fôrma, forma, fundido, forjado) que nos sugerem “ouvir” o trabalho, e isso se repete, embora mais brandamente, pelas três estrofes seguintes. A partir do meio do poema, as aliterações em “s” (conhece, Sevilha, certo, subiu, cima flores, jarros, dos, das, esquinas) lembram o soprar da forja, o chiado do ferro quando “ferido” pela água fria no mergulho em busca da forma, e suavizam o ritmo. Temos então um exemplo do caminho didático de como deve ser o trabalho: introduzir-se no “ambiente”, trabalhar exaustivamente o “material” e extrair o objeto concreto e completo, fruto do suor e da inspiração do operário.

No nível lexical, o vocabulário é coloquial, a linguagem é a oralidade simples do ferrageiro, porém em tom decidido, como ele exerce seu trabalho, domando e dobrando o ferro. A escolha das palavras reforça a dificuldade do trabalho do ferreiro, numa analogia com o trabalho do poeta: “corpo a corpo com ele” (o ferro/a palavra), “domo-o, dobro-o”, “queda-de-braço”, “cara-a-cara”.

O ferrageiro exemplifica essa certeza ao citar como exemplo as flores da Giralda, que se encontram nos “quatro jarros da esquinas”, ou seja, dispostas dentro de um quadrado perfeito que simbolicamente significa “organização e construção” e, diante do dinamismo dos números e das formas geométricas, representa a firmeza do material e do intelectual racionalista, representa a energia construtiva e materializada (CIRLOT, 2005, p. 481).

O ferrageiro informa ao poeta que o trabalho realizado fundindo o ferro, moldando-o em fôrma-modelo, é sem luta, sem “queda-de-braço”, sem “o cara-a-cara de uma forja”.

Na segunda possível leitura, identificamos a receita do fazer (forjar) dada pelo ferrageiro, e nela está a identidade de cada autor defendida por João Cabral: “o conceito de composição de cada artista, da mesma maneira que seu conceito de poema é determinado pela sua maneira pessoal de trabalhar” (TELES, 1997, p. 378):

Forjar: domar o ferro à força,  
 não até uma flor já sabida,  
 mas ao que pode até ser flor  
 se flor parece a quem a diga. (MELO NETO, 1988, p. 22)

A “flor” (poema) resultante do trabalho de arte será tanto mais interessante quanto maior for “a atividade material e quase de joalheria de construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis e



pode significar a criação absoluta, em que as exigências e as vicissitudes do trabalho são o único criador da obra de arte” (TELES, 1997, p. 384).

Para o poeta que usa o “ferro fundido” (MELO NETO, 1988, p. 22) para fazer poesia, “o poema é o eco (...) um resíduo e neste caso é exato empregar a expressão ‘transmissor’ de poesia” (TELES, 1997, p. 384), ele transmite a “flor já sabida” (MELO NETO, 1988, p. 22) de outros, é a imitação, o “mais próximo do estado que o determinou... o meio inferior que ele [poeta] tem de dar a conhecer uma pequena parte da poesia que é capaz de vir habitá-lo” (TELES, 1997, p. 384), as “flores de fôrma, moldadas pelas das campinas” (MELO NETO, 1988, p. 22).

A metáfora da forja como máquina do fazer pode ser entendida dentro da defesa que João Cabral faz da “máquina que trabalha completa”. Ao optar pela fundição o ferreiro utiliza o molde, derramando apenas o ferro que sairá peça pronta, enquanto o trabalho na forja, necessariamente composta por frágua (parte para aquecer o metal), bigorna para apoiar a peça e martelo para golpear o metal (MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO, 2011), exige o domínio de todos os componentes da máquina. A fragmentação do equipamento produz o “empobrecimento técnico”:

(...) a arte se fragmenta, desde o momento em que sua máquina é desmontada, a função que aquela máquina exercia, ao trabalhar completa, logo desaparece. Os que a desmontaram têm agora peças de máquinas, pedaços de máquinas, capazes de realizar pequenos trabalhos (...). A fragmentação da arte limita o artista forçosamente ao exercício formal. (TELES, 1997, p. 390)

Por outro lado, o poeta que trabalha exaustivamente sua obra se servirá do “material que o instinto oferece”, não se limitando ao “derramá-lo na fôrma”, mas “o poeta vira seu objeto nos dedos, iluminando-o por todos os lados”, e “a experiência não se traduz neles imediatamente em poema” (TELES, 1997, p. 390): é o trabalho duro e meticuloso que vai dar forma ao objeto criado, atingindo o objetivo, “o onde quero”, e vai garantir o domínio do artesão sobre o objeto/do poeta sobre a palavra, até o final:

Só trabalhando em ferro forjado  
que é quando se trabalha o ferro;  
então, corpo a corpo com ele,  
domo-o, dobro-o até o onde quero. (MELO NETO, 1988, p. 22)



O trabalho é uma “violência dolorosa contra si mesmo em que ele se corta mais do que se acrescenta” (TELES, 1997, p. 390), é o cara-a-cara com a forja, que faz suar, agride a pele, queima, fere e leva à exaustão.

João Cabral defende as regras e barreiras formais para que o trabalho seja feito dentro de uma “consciência poética” definida pelo domínio e a vigilância dessas normas. Sem elas a elaboração do poema não tem medida, é impossível determinar quando deve ser interrompida e falta-lhe o senso de organização. O artista que se impõe as barreiras formais obedece a exigências funcionais que asseguram as condições de utilidade do poema. As normas não funcionam para o poeta como “uma mutilação” mas sim como “uma identificação”, em que ele “encorpa a necessidade da época” (TELES, 1997, p. 390). No poema em questão a diferença está em despejar simplesmente o ferro na fôrma ou seguir os passos trabalhosos e minuciosos na forja: “é uma distância tão enorme que não pode medir-se a gritos” (MELO NETO, 1988, p. 22), ou seja, deve-se encontrar a linguagem adequada, a palavra exata, os passos medidos para que o trabalho seja o mais perfeito possível.

O poeta inclui em suas reflexões também o papel do leitor na feitura da obra de arte: “Quando falo no leitor, penso no contrapeso, no controle que deve ser exercido para que a comunicação seja assegurada.” (TELES, 1997, p. 390). Falando sobre tempos anteriores, as “épocas de equilíbrio”, reconhece que os poetas sabiam usar dessa comunicabilidade da arte com o público pois “no autor identificado com seu tempo não será difícil encontrar a mitologia e a linguagem unânimes que lhe permitirão corresponder ao que dele se exige” (p. 396), o poeta sabia utilizar inspiração e trabalho artístico que “não se opunham essencialmente”, nem se repeliam, podendo falar a públicos diversos no tempo.

Podemos identificar um exemplo disso na própria Torre da Giralda. Construída como mesquita pelos moros de 1184 a 1197, o minarete foi inspirado na Torre La Kutubiyya, de Marrakesh, no Marrocos, e adequado pelos cristãos no século XVI, fazendo hoje parte da Catedral de Sevilha, o terceiro maior templo cristão do mundo, atrás apenas do de São Pedro, no Vaticano e do de São Paulo, em Londres. Mesmo que o detalhe das flores de que trata o poema tenha sido acrescentado em fase posterior, isso não altera a grandeza geral da obra arquitetônica e sua capacidade de impressionar qualquer público que dele tome conhecimento, independente do seu sentido religioso. É, portanto, obra de artista que fala ao seu “leitor” e perdura no tempo.





Imagens disponíveis em: <http://www.fotografias-sevilla.com/giralda.php>  
e <http://www.fotografias-sevilla.com/giralda-leyendas.php>

Segundo Cirlot, a flor é a imagem do centro, uma imagem arquetípica da alma, podendo significar a essência e a forma, e pode ser entendida como um símbolo contrário, podendo “recordar a realidade da morte e estimular o gozo da vida” (CIRLOT, 2005, p. 257). É precisamente o que pode significar o bom poema, pois o trabalho do poeta “é a soma de todos os seus momentos, melhores e piores” e “quando se escrevia para leitores” (TELES, 1997, p. 396) o poeta se comunicava, numa relação em que o leitor não é apenas um consumidor, mas “parte ativa, pois o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer” (p. 396). E é nesse encontrar-se que o leitor pode “de certo subir lá em cima” como quem aprecia as flores da Torre da Giralda do alto, de onde o panorama compensa o árduo trabalho de subir os 70 metros que levam ao campanário da catedral.

Na terceira possibilidade de leitura que identificamos em *O ferrageiro de Carmona*, Cabral nos aquece com a “humilde receita” da necessidade do fogo metafórico que deve alimentar e iluminar a vontade e o trabalho do homem. O filósofo francês Gaston Bachelard fala da existência de um “*onirismo ativo*, isto é, de devaneios do trabalho fascinante” (BACHELARD, 2008, p. 40), em que estão unidas as duas grandes funções psíquicas: a imaginação e a vontade. O trabalhador, durante a construção de seu trabalho, “apega-se imediatamente ao objeto, penetra com todos os seus desejos na matéria” (p. 40) e na busca do resultado perfeito desse trabalho precisará dosar cautelosamente a administração das forças porque ela “requer singular prudência, lenta integração dos atos parciais, muito delicada quando a peça foi desbastada” (p. 40). A transformação do ferro pelo fogo, na dinâmica ação da forja e do martelo, sugere ao olhar poético de Bachelard:



(...) uma luta em que o escritor, no prosseguimento de sua obra, deve encontrar todas as participações que animam a coragem do trabalhador. O ferreiro, numa transmutação de todos os valores materiais, expulsa o ouro do ferro. O ferro forjado valerá ainda mais se perdeu as suas riquezas rutilantes. Com isso ganhará a dureza de uma substância invencível. As cores ganham repentinamente energia. Significam energias humanas. (BACHELARD, 2008, p. 124)

“A inspiração e o trabalho de arte” que conduzem o fazer poético de João Cabral são exatamente a imaginação e a vontade de que fala Bachelard. O caminho percorrido pelo ferrageiro do duro e informe ferro à delicada e perfeita flor é o caminho percorrido pelo poeta: da palavra isolada e limitada ao universo completo e perfeito do poema. O trabalho braçal e monótono do ferreiro e o trabalho intelectual (também cansativo, regular, sistemático) do poeta resultam na diferença entre o forjar trabalhoso e o fundir fácil do modelo industrial da fôrma; entre o verborrágico e diarreico do poema sem esforço, feito sem o equilíbrio necessário (os quatro jarros das esquinas), sem atentar para a “outra língua”, e o “subir lá em cima” como objetivo transcendental da poesia. E esse ápice – o sublime de que falou Longino – só será atingível a partir da construção mínima de cada peça, como se fosse uma obra de engenharia, em que cada detalhe é importante e decisivo para o edificar da obra concreta, resultado da mão controladora que doma, dobra e cria, num “ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas” (TELES, 1997, p. 396), mas que resulta no “organismo acabado, capaz de vida própria” (p. 396). O resultado é “um filho, com vida independente e não um membro que se amputa, incompleto e incapaz de viver por si mesmo” (p. 396), e viverá independente do tempo, de acordo com as bases em que foi edificado, superando seu criador.

A grandeza e a energia dos poemas de João Cabral são resultantes da transmutação de simples palavras em palavras simples, mas suadas, forjadas com a energia adequada para transformá-las em poesia, substância invencível. A mesma energia que produziu a solidez da Torre de la Giralda, a energia humana animada pelo fogo da vontade que alimenta os sonhos que alimentam o trabalho cotidiano, seja do ferreiro, seja do poeta.



## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *A poética clássica*: Aristóteles. Horácio. Longino. Org. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1992.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CIRLOT, J. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

GOLDSTEIN, N. *Análise do poema*. São Paulo: Ática, 1988.

MELO NETO, J. C. de. *Museu de tudo e depois*. Poesias completas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

\_\_\_\_\_. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO. *Tabela de ocupações*. Descrição do ofício de forjador. Disponível em: <http://www.mte.gov.br/empregador/cbo>. Acesso em: 27 jun. 2011.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

VILLAÇA, A. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, A. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.



# A MEGERA DOMADA: RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS DE SHAKESPEARE E ZEFFIRELLI<sup>1</sup>

---

Climene de Moraes Favero<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente estudo visa analisar a metateatralidade e autorreferencialidade na obra *A megera domada*, de William Shakespeare, bem como os processos de apropriação dessa narrativa na versão homônima dirigida por Franco Zeffirelli, produção fílmica dos estúdios Columbia Pictures, de 1967, apresentando a interação dos vários níveis de ilusão e realidade e reflexões sobre o fazer artístico, além de discutir, nas versões trabalhadas, como se apresentam as cenas que introduzem a ação principal, ou induções, e de que maneira contribuem para uma leitura não determinista ou não machista da obra. Os pressupostos teóricos de Patrice Pavis e Kelly Rivers servirão como subsídios de análise.

**Palavras-chave:** Intertextos shakesperianos. Adaptação fílmica. Intermedialidade.

**ABSTRACT:** This study aims to analyze the double sense of reality and self-referentiality in the work *The taming of the shrew*, by William Shakespeare, and the appropriation processes of the homonymous film by Franco Zeffirelli, production of studios Columbia Pictures, in 1967, showing the interaction of several levels of illusion and reality and reflecting on the artistic procedures, besides discussing, in the selected versions, how the scenes that introduce the main action or inductions are structured, and how they contribute to a non-deterministic or non-sexist reading. The theoretical perspectives by Patrice Pavis and Kelly Rivers serve as inputs for the analysis.

**Keywords:** Shakespearean intertexts. Filmic adaptation. Intermediality.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 13 de outubro de 2011 e aceito em 21 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna S. Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: c-favero@uol.com.br





## INTRODUÇÃO

Este ensaio discute as permutas intertextuais e intermediáticas que caracterizam o trânsito do texto shakespeariano *A megera domada* (1596) para a versão cinematográfica homônima (1967), com direção de Franco Zeffirelli, principalmente as estratégias metateatrais e de autoreferencialidade que foram transcriadas pelo cineasta, tais como a substituição da indução por um prólogo, a ruptura da ilusão dramática, a aproximação entre o palco e a plateia, dentre outros.

Sendo a narrativa o denominador comum entre a literatura, o teatro e o cinema, objetiva-se refletir sobre os processos de apropriação de estratégias narrativas, de um meio para o outro, com base nos recursos literários e cinemáticos. Isso ocorre porque as diferentes mídias possuem linguagens diferentes, devido aos seus diferentes suportes. Segundo Anna Camati, “na travessia da literatura para o cinema, a questão da fidelidade não se sustenta, por se tratar de manifestações artísticas com linguagens e códigos específicos, gerando um produto novo com diversos graus de aproximação ou distanciamento em relação ao texto-fonte” (CAMATI, 2009, p. 294). Suas palavras reiteram as de Júlio Plaza:

A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção. (PLAZA, 2003, p. 109)

Será relevante o estudo dos recursos utilizados por Franco Zeffirelli ao desenhar seu filme, marcados pela alusão à fantasia e procura da identidade de seus personagens, tanto pela quebra do real e crítica irônica demonstradas na festa popular no início do filme, como por meio do resgate expressivo da atuação dos atores e tomadas de cena.



## ASPECTOS ESTRUTURAIS DA OBRA DE SHAKESPEARE: TEXTO E FILME

A ação de a megera domada apresenta-se a partir de um desdobramento metateatral, ou peça dentro da peça, caracterizada pela presença de uma cena introduzindo a ação principal, a indução, e pela narrativa que se dá posteriormente, revelando dois enredos entrelaçados, envolvendo os casamentos de Catarina e Bianca.

Na indução, reiterando o sentido da palavra, o texto induz a plateia para o contexto temático do fingimento, dissimulação e ilusão e é com base na presença do bêbado Sly, levado a acreditar que é um nobre, que isso se inicia. Sly, personagem principal da indução, é também um observador, pois é convidado a assistir a peça que se sucede. Essa peça apresentada a Sly faz parte do embuste, o nobre que se diverte, ao contratar uma companhia de atores itinerantes para pregar uma mentira no funileiro alcoolizado, fazendo-o acreditar que é nobre rico e poderoso e que tem uma mulher submissa. A peça a ser-lhe apresentada alimentaria sua fantasia machista de poder. Dessa forma, a peça dentro da peça torna-se um jogo, uma farsa, sendo o último discurso de Catarina um convite à pergunta: ela realmente é domada ou diverte-se dominando um jogo?

Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991, p. 11) concentra-se em aspectos relevantes da produção cultural do século XX, que podem orientar na articulação daquilo que se deseja chamar de uma "poética" do pós-modernismo, uma estrutura conceitual e flexível, capaz de, ao mesmo tempo, constituir e conter uma cultura pós-moderna nos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela. Se Shakespeare, em sua época, poderia fazer uso da meta-teatralidade, antevendo características da pós-modernidade, Franco Zeffirelli a reitera em seu filme, pois recria a ironia e atualiza os recursos que a personagem Catarina tem a seu dispor ao desenvolver a narrativa.

Para Hutcheon, o pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. De acordo com a autora, o pós-modernismo é fundamentalmente contraditório e, ao mesmo tempo, suas formas de arte e de teoria, usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de forma paródica, mostrando autoconscientemente seus próprios paradoxos e o caráter provisório que lhes são inerentes para a sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. É o que temos na cena de rua carnavalesca e folias saturnálias,



que constam da abertura do filme de Franco Zeffirelli, um equivalente funcional da indução do texto de Shakespeare.

Dando sequência à farsa, Petrucchio finge ser um equivalente masculino para a megera, batendo e brigando com seus agentes, tratando Catarina com ironia em forma de bondade exagerada para conseguir seu intento de casar-se com ela. Seu objetivo é dar-lhe o gosto de seu próprio remédio, enquanto ao mesmo tempo a obriga a assumir o papel de uma dama. Também esconde sua verdadeira identidade, assumindo o papel do domador a fim de manter uma harmonia esperada por todos e dissolver as diferenças entre o casal. Catarina, por sua vez, também usa o disfarce da megera, um papel conveniente para se defender de um pai que mostra preferência pela filha mais nova, uma irmã ardilosa que se aproveita desta situação em uma sociedade que discrimina as mulheres de personalidade forte.

Anna Camati argumenta que a questão da significação de um clássico, como lê-lo e a partir dele interpretar o cotidiano, já foi pensada por Shakespeare, que escrevia peças sobre tempos remotos e reinos distantes para iluminar o seu próprio momento histórico. É o que temos no enredo quanto à ironia atribuída à dissimulação das classes sociais, representadas por nobres, ricos comerciantes e seus criados. O disfarce da trama Lucentio-Bianca, em que quatro personagens assumem identidades trocadas, a fim de ganhar acesso a Bianca são exemplo disso. A maioria dos personagens não são o que parecem ser; eles assumem vários disfarces: o patrão de criado e vice versa (Lucentio e Tranio) e, no ato II, cena i, Lucentio assume a identidade de Cambio e Hortêncio de Lício. Bianca também finge ser doce e submissa, mas na realidade mostra sinais de ser egocêntrica e voluntariosa. Há vários níveis de ilusão e mentira na peça interpretada pelos atores itinerantes, ao assumirem papéis fictícios na peça dentro da peça.

Da mesma forma, no jogo cênico da indução, a convenção teatral do travestimento, segundo a qual os rapazes imberbes encarnavam os papéis femininos, é flagrada aos olhos dos espectadores. Por meio da quebra da ilusão dramática, o público é informado pelo Lord que um ator da companhia irá se vestir de mulher para fazer o papel da esposa de Sly na peça e enganar o funileiro.

Há um jogo de espelhos que reflete as atitudes sociais da época de Shakespeare. A megera era um personagem padrão em comédia - uma mulher que estava fora de controle, irracional, irritada, e por vezes cruel, numa época em que não se dava voz às mulheres. Petrucchio propõe domá-la, indo ao encontro dos padrões sociais. No entanto, a narrativa de Shakespeare, devido às múltiplas ironias, pode ser lida como uma forma de jogo: Catarina percebe o intento de Petrucchio e, por sua vez, descobre-se



nesse jogo, resolvendo se divertir. Shakespeare satiriza a misoginia. Provoca o riso através da inversão de papéis, fraudes, dissimulações. Cenas como o namoro entre Catarina e Petrucchio, casamento e noite de núpcias surpreendem pelo inusitado da situação. O contraste entre o namoro de Bianca, seguindo as convenções sociais e literárias em oposição ao “duelo verbal” entre o casal protagonista, sublinha a ironia entre os dois enredos, contrastando, também, um ideal romântico do que poderia ser a realidade.

Anna Camati ao analisar *Sonho de uma noite de verão*, coloca que nessa peça de Shakespeare mesclam-se múltiplos gêneros e linguagens, além de elementos díspares da alta cultura e da cultura popular, sendo um produto essencialmente híbrido, cuja força reside na interseção dos antigos polos dualistas: “Essa hibridização atinge um grau de complexidade ainda maior no processo da adaptação para o cinema que promove um encontro entre a dramaturgia de Shakespeare, as linguagens fílmicas do contemporâneo e o imaginário cultural de hoje.” (CAMATI, 2009, p. 3). Esse aspecto também é encontrado em *A megera domada*. As leituras alternativas da peça de Shakespeare são importantes para a análise e discussão das adaptações cênicas e fílmicas de hoje. A questão da inclusão da indução, por exemplo, que também pode ser chamada de moldura externa, influi na leitura da peça dentro da peça, sendo que sua ausência retira o caráter lúdico e metacrítico da peça. Sem a narrativa de Fly, *A megera domada* é uma peça totalmente diferente. O corte da indução ou moldura externa transforma a peça em uma comédia naturalista sobre questões de gênero e casamento, podendo levar a uma leitura machista, reafirmando as ortodoxias do patriarcado.

Tanto a peça de Shakespeare, como o filme adaptado de sua obra convergem nesse sentido. Ambos conservam o caráter lúdico e metacrítico, deflagrando a ironia e reflexão sobre papéis sociais. É o que veremos no tópico seguinte.

## ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE FRANCO ZEFFIRELLI

Em *A megera domada* (Productions Verona/Columbia Pictures, 1967), Franco Zeffirelli criou um filme que realçou os elementos de farsa, enaltecendo as regras desse jogo, a tal ponto, que o filme vai além de uma discussão a respeito do texto e de um possível questionamento sobre uma política sexual e comportamentos sociais. O filme não se propõe a resolver questões da família e do casamento de forma a ser útil ou interessante para um público feminista ou machista. Chama a atenção aos valores vigentes de Pádua, declarando guerra à respeitabilidade, ao direito e à religião. As



caracterizações de Petrucchio e Catarina, Senhor e Senhora de um desgoverno, são exageradas pela questão da autenticidade e artificialidade que se estende para além do conjunto e no próprio comportamento dos personagens retratados em Pádua.

O filme não só acentua as mudanças de comportamento de Catarina e Petrucchio, como amplia a visão do jogo inerente à peça. A narrativa fílmica mostra que não só Catarina e Petrucchio não são o que parecem ser, mas que a comunidade de Pádua, como um todo, é hábil no manejo de máscaras. Zeffirelli substitui a indução da peça de Shakespeare por um prólogo para manter a atmosfera de dissimulação e jogo. O prólogo inicia com a chegada de Lucentio e Tranio, dois homens a cavalo se aproximando da cidade. Eles andam em direção à câmera, mas não olham para ela. Querem chegar à Pádua, a cidade do conhecimento e dos homens cultos. Na perspectiva da cena vê-se um cenário, como se fosse uma paisagem pintada. Na tese *Not for an age, but for all time: Shakespeare's romantic comedies on film*, Kelly Rivers menciona um artigo de Michael Purcell em que esse dado é observado, reiterando a dissimulação do que vai ser retratado: "(...) ao permitir que a cena pintada domine a cena de abertura, Zeffirelli assegura que estamos ao mesmo tempo intrigados com a sua realidade aparente ainda consciente de sua artificialidade." (PURCEL, citado em RIVERS, 2010, p. 135).

Zeffirelli elimina a indução conhecida em Shakespeare; a presença de Sly é sugerida na adaptação de Zeffirelli por meio de um bêbado dentro de uma gaiola. Mas esse início de filme, como na peça, prepara o espectador para um jogo no qual se dará um desdobramento de narrativas, sendo possível vislumbrar a mistura de realismo e artificialidade.

Segundo Patrice Pavis, o termo adaptação pode ter vários sentidos, como o de "transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro" (PAVIS, 2005, p. 10). Quando se trata da transposição de uma mídia para a outra o produto é denominado de transescritura. Pavis aponta diversas manobras que podem ser utilizadas tanto pelo dramaturgo como pelo encenador: essas manobras também são permitidas nas transescrituras:

Cortes, reorganização da narrativa, "abrandamentos" estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação (...). A adaptação goza de grande liberdade: ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário (cf. as adaptações brechtianas (*Bearbeitungen*) de Shakespeare, Molière e Sófocles e as "traduções" de Heiner Müller como a de *Prometeu*).



Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria (...). (PAVIS, 2005, p. 10)

Zeffirelli vê com um novo olhar a cena introdutória de Shakespeare, mas reitera a mesma ironia ao deflagrar a ilusão e a fantasia. Isso é enfatizado à medida que Lucentio e Trânio adentram a cidade. Lucêncio vai tomando consciência que seu paraíso idílico universitário não é tão sereno quanto parece. Após a sua entrada, passa pela gaiola com o bêbado, sendo atormentado por crianças, percebe um homem preso à parede, com uma espécie de cabresto, em que está escrito "Wife Stealer", recebendo seu castigo por ter roubado esposas.

Ao cavalgar pela cidade, Lucentio fala de todos os conhecimentos que vai ganhar e os assuntos que ele vai estudar, mas não disfarça sua indignação com os habitantes da cidade, diferentemente de seu amigo Trânio, que parece não se importar com o que vê. Trânio lhe chama a atenção para uma prostituta local, uma mulher de estatura baixa, mas que se faz enorme por calçar sapatos com grandes saltos de madeira.

A aparência da mulher é a nossa primeira visualização do papel das mulheres em Pádua. Não se trata somente de uma mulher, consciente de seus amplos dotes físicos, mas ela está segura que sua presença é notada pelos homens e mulheres ao seu redor. Seria uma ilustração de que as mulheres que desafiam a sociedade tradicional são igualmente aceitas por ela. Uma característica interessante dessa prostituta é que ela "joga com suas forças" através de roupas soltas, cabelos desgrenhados, e saltos de madeira em seus pés. Ela está consciente de que tem uma figura notável e, como tal, envolve o que for preciso para definir-se entre as outras mulheres da cidade.

A natureza enganosa do resto da cidade é talvez melhor ilustrada pela cena na Universidade de Pádua. A sala está lotada com o que parecem ser os estudiosos e professores, acompanhando uma música em coro proferida pelos doutores da Igreja. A entrada de Lucentio nesse local conduz à reflexão do que ele espera encontrar em um lugar tão ilustre e formal de aprendizagem.

Com a abertura dos créditos de rolagem na tela, o acadêmico espetáculo continua. No entanto, o título do filme é introduzido com um tiro de canhão. À medida que o título aparece, a multidão reservada explode em comemoração, as pessoas, outrora reservadas e comportadas por ocasião do ritual de abertura do ano letivo na abadia, abrem mão de convenções e do eruditismo. Segundo Kelly Rivers, a festa que se segue é alusão a um "charivari", espetáculo público destinado à vergonha de um homem quando esse é controlado por sua esposa:



Em muitos casos, um charivari (ou “skimmington”, como o ritual também é chamado) é uma forma pública de reforçar a visão convencional do casamento. A sociedade julga publicamente um homem (e, portanto, sua esposa) ao ir contra as regras e ousar derrubar as noções tradicionais de casamento. (RIVERS, 2010, p. 139)

Os elementos acima dão pistas para o espectador em relação à temática a ser encontrada na peça, funcionando, também, como uma moldura ao introduzir um jogo de ilusões. Pressupõe-se, portanto, que adaptações também constituem transformações em novos contextos.

Na Inglaterra elisabetana/jaimesa, a apropriação/adaptação de textos era também um processo bastante comum. Shakespeare, por exemplo, era mestre na arte de transcriar histórias populares para o palco, tornando-as acessíveis para novas plateias.

As peças do bardo, por sua vez, sofreram sucessivas adaptações ao longo dos séculos em um processo de renovação contínua. Shakespeare é um dos autores com mais obras adaptadas nas diferentes mídias na contemporaneidade, como cinema, teatro, televisão, entre outras. (SANDERS, 2006, p. 46)

Kelly A. Rivers menciona que Zeffirelli, em sua autobiografia, relata que queria refazer “um clássico” de Hollywood, a primeira adaptação para cinema de *A megera domada*, apresentada em 1929, por Sam Taylor, mas escolhendo conscientemente atingir um público novo e diferente de muitas adaptações shakespearianas anteriores. Ele não queria um filme que seria limitado a “puristas shakespearianos”; Zeffirelli objetivava o apelo popular, atingir um público mais jovem (RIVERS, 2010, p. 138).

A cena de abertura foi idealizada para atingir esses objetivos. O turbulento festival, em que estudantes comemoram o início das aulas, demonstra, também, a alegria e irreverência dos jovens em uma espécie de “trote de vestibular”. Essa cena carnavalesca é a que melhor representa a alusão à fantasia e à ilusão que Zeffirelli pretendeu manter. A festa desmistifica a igreja, ao representar um pontífice usando mitra e, ao mesmo tempo, uma máscara de porco ou, ao incorporar rituais de bruxaria, representados por homens encapuzados, carregando um doente em uma maca. Freiras e homens vestidos de freiras, caveiras e esqueletos remetem a



um ritual de vida e de morte, compondo um festival alegre de mentiras e ilusões. Trata-se da “Festa da desordem”, um festival carnalizado, orgiástico, que permitia a subversão da ordem e a inversão das hierarquias.

Nos estudos de Mikhail Bakhtin, em *Cultura popular na Idade Média: O contexto de François Rabelais*, esses aspectos poderiam ser considerados reminiscências saturnalescas em que o novo dá lugar ao velho. O poder é questionado e transgredido, sendo a juventude a responsável pela renovação dos velhos hábitos:

As injúrias põem a nu a outra face do injuriado, sua verdadeira face: elas despojam-no das suas vestimentas e da sua máscara: as injúrias e os golpes destronam o soberano.

As injúrias representam a morte, a passada juventude que se tornou velhice, o corpo vivo transformado em cadáver. Elas são o “espelho da comédia” colocado diante da face da vida que se afasta, diante da face daquele que deve sofrer a morte histórica. Mas nesse sistema, a morte é seguida pela ressurreição do ano-novo, a nova juventude, a nova primavera. (BAKHTIN, 1987, p. 172)

Bakhtin coloca que quase todos os ritos “da festa dos loucos são degradações grotescas dos ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glutoneria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento, etc.” (BAKHTIN, 1987, p. 64).

A festa de rua apresentada por Zeffirelli reitera o que Bakhtin reflete em Rabelais sobre o caráter saturnalesco de suas obras:

As grosserias-destronamento, a verdade dita sobre o velho poder, sobre o mundo agonizante, entram organicamente no sistema rabelaisiano das imagens, aliando-se às pauladas carnavalescas e aos mascaramentos e travestis. Essas imagens, Rabelais procura-as na tradição viva da festa popular do seu tempo, embora conheça perfeitamente a tradição livresca dos saturnais, com seus ritos, disfarces, destronamentos e pauladas. (BAKHTIN, 1987, p. 172)

É imprescindível observar, nesse sentido, que Zeffirelli substituiu o texto da indução shakespeareana, recriando sua obra com base nas alterações decorrentes dos intervalos e diferenças de tempo, espaço e cultura que separam os momentos de produção do texto fonte e da adaptação. Em outras palavras, a adaptação evidencia a constante metamorfose cultural.





## DEFLAGRANDO IDENTIDADES

Dentro desse pressuposto, o de modificar o início do texto shakespereano, atualizando a obra ao público jovem da década de 60, o filme leva em consideração a importância de se manter a cena de indução e, ao mesmo tempo, fazer uso da irreverência própria à juventude.

Em *A megera domada*, Zeffirelli demonstrou o desmascaramento dos personagens principais, cujo conflito não residiria na domesticação de uma pessoa rebelde, mas sim na revelação de novas identidades. Zeffirelli mostra que a peça de Shakespeare é mais do que a história de um incontrolável casal; trata-se de um jogo, no qual Petrucchio e Catarina se empenham para se ajustar um ao outro.

Petrucchio é um dos personagens que se esconde atrás de uma fachada construída. Ele é tudo o que os outros homens de Pádua não são: alto, tanto em estatura como em voz, profano, e muito sincero sobre o que ele quer em uma mulher. Cada um de seus atos são frutos de reflexão. Para construir um vínculo com Catarina se torna um estrategista. Ele revela os diversos artifícios que pretende usar para cortejar Catarina que fogem do padrão romântico:

Pr'um namoro animado quando vier.  
 Se gritar, eu lhe digo simplesmente  
 Que ela canta melhor que um rouxinol:  
 Se franze a testa eu digo que parece  
 Mais clara e linda que a rosa orvalhada;  
 Se ficar muda, sem dizer palavra;  
 Eu elogio a sua falastrice,  
 Digo que fala com eloquência rara:  
 Se me mandar embora, eu agradeço  
 Por insistir que eu fique aqui mais tempo;  
 Se disser que não se casa, eu marco o dia  
 Pra correrem os banhos e pras bodas  
 Lá vem ela. Petrucchio, fale agora. (SHAKESPEARE, 1998, ato II, cena I, p. 61)

Petrucchio usa estratégias não convencionais para conquistar Catarina, porque sabe que ela não iria achá-lo interessante, se ele repetisse o discurso codificado do amor cortês. Ele é extremamente astucioso e sabe exatamente como lidar com a rebelde Catarina. Sabe que deve controlar seus impulsos de paixão por um comportamento de resistência. Acredita que



isso seria mais prazeroso e diz: "Esta é a maneira de matar a esposa com bondade." (SHAKESPEARE, 1998, p. 102).

Neste ponto do filme, o tratamento que Petrucchio dá a Catarina apresenta-se de duas formas: uma dominação apaixonada e uma compaixão desconfortável. Sabemos que a maltrata na tentativa de controlá-la, para domá-la. Mas suas ações são prejudicadas pelos breves lampejos de compaixão que sente. Estas quebras apresentadas por Petrucchio no filme demonstram a dualidade do personagem.

Catarina também opera por trás de uma máscara. A imagem que temos de Catarina no início do filme é de apenas um olho espiando por trás de persianas. O foco no olho o faz notável e assustador, revelando não ser de uma mulher comum. O fato de espreitar por trás de uma janela, também a distingue da irmã que sai à rua para flertar com seus pretendentes. Todos os aspectos de Catarina são apresentados como o oposto de sua irmã. Enquanto Bianca é vista pela primeira vez na cena de rua, caminhando tranquilamente e livremente, Catarina explode na tela, irrompendo através das persianas a gritar com seu pai. A violência que acompanha seu comportamento vem com explicações sutis fornecidas por Zeffirelli.

Jonathan Culler, resgatando Michel Foucault, nos diz que na Pós-Modernidade as pesquisas da psicanálise, da linguística, da antropologia "descentralizaram" o sujeito em relação às leis de seu desejo, às formas de sua linguagem, às regras de suas ações, ou ao jogo de seu discurso mítico e imaginativo (CULLER, 1999, p. 108). Essas possibilidades de pensamento e ação passaram a ser determinadas por uma série de sistemas que o sujeito não controla e nem compreende, estando descentralizado:

A questão do sujeito é "o que sou?"

Sou feito o que sou pelas circunstâncias?

Qual é a relação entre a individualidade do indivíduo e minha identidade como membro de um grupo?

E em que medida o "eu" que sou, o "sujeito", é um agente que faz escolhas ao invés de ter escolhas impostas a ele ou ela? (CULLER, 1999, p. 108)

Tanto o texto shakespeariano como o filme de Zeffirelli apresentam a dualidade humana, indo além do enquadramento em uma produção estética. Entretanto, é pertinente observar como os recursos cinematográficos utilizados pelo diretor reiteram as diferentes nuances de comportamento das personagens, a exemplo da cena em que Bianca se mostra mais do que uma



bela jovem mulher. Controlada pela sociedade, irrita-se com as restrições. Por um breve momento, Zeffirelli nos mostra esse aspecto de sua personalidade através de seu uso de *close-ups* extremos. Um lado selvagem se esconde debaixo de sua aparência modesta. Vemos, por meio da expressão de seu olhar, uma mulher voluntariosa, um aspecto que ela não consegue esconder por meio de sorrisos ou a imagem angelical de seu rosto.

O filme não é uma defesa à submissão das mulheres na década de 1960. Zeffirelli acrescenta um novo final à peça de Shakespeare. Petrucchio, emocionado com as palavras de Catarina, para apresentar mais uma vez o rosto triunfante de um homem poderoso, não percebe que sua esposa fugiu. Desesperado, ele corre atrás dela, atitude que demonstra que o domador foi domado. Essa interpolação, interpretada no contexto geral do filme revela que ela está disposta a deixar cair a máscara, se ele fizer o mesmo.

Ao adaptar a peça de Shakespeare, Franco Zeffirelli cria uma imagem histórica e atemporal, fazendo com que o teatro de Shakespeare, atravessando séculos, continue sendo popular porque, a exemplo das versões atuais, apresenta a mesma irreverência ou experimentação formal ao se apropriar e recriar formas, gêneros e estratégias dramáticas, ou ao propor reflexões e questionamentos acerca do pensamento ocidental, além de retratar mistérios e complexidades da natureza humana.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

CAMATI, A. S. *Sonho de uma noite de verão no cinema: travessias e transações intermediárias*. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/152/162>. Acesso em: 25 jan. 2011.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PAVIS, P. *Análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.



RIVERS, K. A. *Not for an age, but for all time: Shakespeare's romantic comedies on film*. Disponível em: [http://trace.tennessee.edu/utk\\_graddiss/744](http://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/744). Acesso em: 29 de mar. 2011.

SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge, 2006.

SHAKESPEARE, W. *A megera domada*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

ZEFFIRELLI, Franco. *A megera domada*. Adaptação fílmica da obra de William Shakespeare. Productions Verona/Columbia Pictures, 1967.



# DRÁCULA (1897): A TRANSTEXTUALIDADE PARA ALÉM DO PASSO BORGO<sup>1</sup>

---

Maxwel de Azevedo Dantas<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este artigo tece uma reflexão sobre as relações transtextuais do romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker, com seus hipotextos literários e com várias adaptações fílmicas, com ênfase em: *Nosferatu eine symphonie des grauens* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau; *Nosferatu - phantom der nacht* (1979), de Werner Herzog; e *Shadow of the vampire* (2000), de Edmund Elias Merhige. Para a análise dessas obras, conceitos ampliados de categorias literárias, como texto, paródia, intertextualidade e metalinguagem, teorizados por Roman Jakobson, Gérard Genette e Linda Hutcheon, foram buscados e, ao serem retomados, levam a compreender a adaptação como um processo artístico revisionário, criativo e transformador.

**Palavras-chave:** *Drácula*. Literatura. Cinema. Transtextualidade. Adaptação.

**ABSTRACT:** This article presents a reflection on the transtextual relations between the novel *Dracula* (1897), by Bram Stoker, with its literary hipotexts and its several movie adaptations with emphasis on: *Nosferatu eine symphonie des grauens* (1922), by Friedrich Wilhelm Murnau; *Nosferatu - phantom der nacht* (1979), by Werner Herzog; and *Shadow of the vampire* (2000), by Edmund Elias Merhige. For the analysis of these works, enlarging concepts of literary categories such as text, parody, intertextuality and metalanguage, theorized by Roman Jakobson, Gerard Genette and Linda Hutcheon have been sought and, when resumed, lead to an understanding of the adaptation as a revisionary, creative and transforming artistic process.

**Keywords:** *Dracula*. Literature. Movie. Transtextuality. Adaptation.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 17 de outubro de 2011 e aceito em 14 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna S. Camati.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: maxweld@hotmail.com



## INTRODUÇÃO

O romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker, marca (o auge de toda a obra literária) um momento importante na literatura sobre vampiros. Usando como base histórica um príncipe da Valáquia do século XV, chamado Vlad Tepes (ou Vlad, o empalador) e mesclando as convenções sobre vampiros literários com suas investigações sobre o folclore do leste europeu, Stoker criou um dos ícones da literatura universal (SILVA, 2010, p. 31) que tem sido adaptado para diversas mídias, como a literatura, o teatro, o cinema e os HQs. Afirma-se serem tantas as adaptações sobre o romance de Stoker que acabam por dificultar atualmente a leitura do livro na íntegra (FERREIRA, 2002a, p. 49).

Tanto as adaptações fílmicas quanto os textos literários sobre mortos-vivos, vampiros e outras entidades que influenciaram Stoker serão abordados neste artigo. Uma das primeiras intenções é a de buscar, no diálogo entre as obras, as transformações da narrativa sobre o Drácula, relacionando-as ao espírito de época dos autores para compreender a ficção como representação da realidade.

Outro objetivo é o estudo do romance *Drácula* que atualiza a literatura de vampiro precedente. Para iluminar nossas considerações críticas, utilizaremos os escritos dos seguintes teóricos: Gérard Genette; Linda Hutcheon, Robert Stam, Roman Jakobson, Claus Clüver, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin e Júlia Kristeva.

Assim como Jonathan Harker que, ao transpor o Passo Borgo<sup>3</sup> em direção ao castelo de Drácula, passou a compreender a existência de fenômenos em que antes não acreditava, as leituras que ajudaram a compor este texto fazem a ponte para alargar os conceitos já sedimentados de algumas categorias da literatura, como, texto, paródia, intertextualidade e metalinguagem. Deste modo, esta escritura se propõe a transpor o caminho que leva ao conhecimento mais detalhado das narrativas sobre o famoso Conde Vlad "*Draculya*" Tepes em seus diversos codinomes.

---

<sup>3</sup>Um desfiladeiro na Transilvânia, localizada na Romênia. O Desfiladeiro de Borgo (*Borgo Pass*) é uma passagem muito usada, nos Montes Cárpatos, e, no romance de Bram Stoker, leva ao castelo de Drácula.



## SANGUE DO MEU SANGUE

Conforme Walter Benjamin, a “autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1985, p. 168). Isso atesta que muitos pensadores têm estudado as narrativas buscando referenciá-las na tradição, não aquela que dá a ideia de senilidade, mas a que enriquece as obras vindouras. Deste modo, vê-se com Bakhtin o conceito de dialogismo e, com Julia Kristeva, o de intertextualidade (STAM, 2006, p. 28-29) a valorizar os textos dos chamados “poetas mortos”.

Todavia, Gérard Genette com a sua categoria, a hipertextualidade, demonstra que a adaptação (recriação de uma obra em outra) faz parte de um patrimônio cultural universal (fatos históricos, folclores, obras de arte, mídias, entre outras.). Ele apresenta dois caminhos para a hipertextualidade: obras antecedentes que são seus hipotextos, e as composições feitas a partir de uma obra, ou seja, que buscam referência numa obra, os hipertextos. Robert Stam se apropria das categorias de Genette para teorizar sobre o fenômeno da adaptação fílmica. Ele comenta em artigo seu que a teoria pós-estruturalista alarga o conceito de texto, colocando romance e filme no mesmo nível de importância, quebrando o preconceito de que as adaptações fílmicas seriam “menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser (...) ‘puro’” (STAM, 2006, p. 21).

A partir disso, pode-se entender que antes mesmo de tratar do romance *Drácula*, é necessário lembrar-se das suas inúmeras fontes lendárias que aludem ao vampiro, como: *Asasabonsam* (Gana), *Nachtzehr* (Alemanha), *Asema* (Suriname), *Vrykolakas* (Grécia), *Uppyr* (Rússia), *Upier* (Polônia) e *Vampir* (Bulgária). Assim, percebe-se o vampiro como tema de várias manifestações culturais, como o folclore, a literatura e o cinema (SILVA, 2010, p. 9). Todavia, os antecedentes do romance de Stoker – hipotextos – são provenientes do folclore do leste europeu, dos escritos sobre o Drácula histórico e da literatura gótica européia a partir do século XVIII.

Da história, foi o príncipe da Valáquia do século XV, *Vlad Tepes*, ou Vlad, o empalador, que inspirou o escritor irlandês. O registro da existência deste nobre consta tanto em diversos documentos bizantinos, eslavos e turcos como em histórias romenas sobre ser ele um governante cruelíssimo (MCNALLY & FLORESCU, 1995, p. 18). Além disso, não se pode esquecer o



caso da Condessa Barthory<sup>4</sup> que ajudou a ligar a nobreza do leste europeu ao mito do vampiro, também inspirando Stoker (MELTON, 2008, p. 23).

Na literatura há vários hipotextos de *Drácula*, e a Alemanha se lança como pioneira no tema vampiresco, com o poema *Der vampir* do alemão Heinrich August Ossenfelder (1748), sobre um amante que nutre desejo de vingança porque a amada o abandonou em virtude de ele pertencer a uma terra repleta de vampiros. É a primeira obra literária a conter o tema do vampiro, mesmo que indiretamente. Além dessa obra, outra, mais pungente em sua relação com o romance de Stoker, surge também na Alemanha: *Lenore* (1773) de August Bürger, no qual um morto regressa para casar com sua amada. Aparentemente sem relação com o tema de vampiros, a obra exerce grande influência no gênero vampiresco (SILVA, 2010, p. 24-25). É citada em *Drácula*: "Um de meus companheiros sussurrou para outro um verso de 'Lenore', de Bürger: 'Denn die Todten reiten Schnell' ('Pois os mortos viajam depressa')." (STOKER, 2009, p. 25-26). Esse tipo de transtextualidade é a que Genette chama de intertextualidade, abrangendo a citação e a alusão (GENETTE, 2006, p. 8). Assim, Jonathan Harker faz alusão ao poema de Bürger em seu diário, porque diz que um de seus companheiros de viagem "cita" o famoso verso de *Lenore*.

Aliás, o poema é lembrado em outra alusão. Em *Nosferatu* (1922), de Murnau, aparece um relógio a soar as badaladas da meia-noite no salão do castelo de Orlock, e seu *design* é composto de um esqueleto segurando uma foice (ou martelo) numa mão e uma ampulheta em outra. Curiosamente há descrição parecida nos seguintes versos de *Lenore*: "E o corpo todo esqueleto/Munido de foice e ampulheta (...)." (BÜRGER, 2010, p. 227).

A obra romântica *Die braut von Korinth* (1797), de Johann Wolfgang von Goethe, fundamentada no folclore grego, é o primeiro poema a tratar diretamente de uma vampira, Filinnion, uma jovem que, ao morrer virgem, levanta do mundo dos mortos para desfrutar dos prazeres que não teve em vida (FERREIRA, 2002b, p. 39). Assim, Goethe introduziu elementos sexuais nas histórias de vampiros. Analogamente, em *Drácula* de Bram Stoker, as vítimas vampirizadas passam a ter um enorme apetite sexual, tanto que a vampira Lucy tentara seduzir seu noivo, Arthur Godalming, quando os caçadores de vampiros liderados por Van Helsing combateram a noiva rediviva em seu mausoléu (STOKER, 2009, p. 181).

---

<sup>4</sup> A condessa Barthory da Transilvânia, conhecida como "a condessa Drácula", foi uma nobre do século XVI que se banhava no sangue de suas vítimas (camponesas locais) acreditando que com isso conseguiria rejuvenescer.





Outra influência hipotextual, com elementos oriundos do romantismo vem com *The giaour* (1813), de Lord Byron, que trata de uma maldição lançada por um mulçumano a um cristão para que, após a morte, voltasse como vampiro. O argumento faz referência à rivalidade entre religiões opostas, utilizado em *Drácula* na figura de Vlad Tepes que se tornara um tirano sanguinário em parte pelas práticas de empalação que aprendera, observando as torturas quando fora aprisionado pelos muçulmanos.

Além disso, John Stagg, em 1810, publica *The vampyre*, destacando-se pelo uso de convenções sobre os mortos-vivos do leste europeu (SILVA, 2010, p. 27).

O Romantismo também lançou o vampiro aristocrata com seu exotismo e sua capacidade sedutora, infiltrando-se na sociedade ocidental europeia. É o que se encontra no conto *The vampyre* (1819) de John Polidori, introdutor da personagem vampiresca na prosa ficcional inglesa. A permanência do motivo do Drácula na Inglaterra, como descrito no romance de Bram Stoker, teve (em Polidori uma) grande influência em Polidori. Sua história – a do vampiro sedutor chamado Lord Ruthwen – começa com uma viagem de trem à Grécia que o jovem Aubrey faz ao lado de Ruthwen, homem extremamente sedutor, contudo ocorre uma tragédia, quando ladrões matam seu companheiro de viagem. Antes de morrer, Ruthwen pede a Aubrey que não conte sobre sua morte a ninguém. Este jura que manterá o segredo durante um ano e um dia. Todavia, antes de ocorrer o enterro, o corpo de Ruthwen desaparece ao luar. Ao voltar à Inglaterra, Aubrey depara-se com o fato inusitado de sua irmã estar prestes a casar-se com o homem que outrora morrera em seus braços e que se encontra fantásticamente redivivo. Preso a seu voto de não revelar o segredo de Ruthwen, não consegue impedir a morte da irmã pelo vampiro (FERREIRA, 2002b, p. 40). Esse conto estabeleceu importantes elementos aproveitados ou modificados por Stoker (SILVA, 2010, p. 28), podendo ser considerado um hipotexto importante de seu romance. Um dos argumentos dessa narrativa, utilizado em *Drácula*, é o fato de o vampiro se mesclar ao convívio social de suas vítimas, não mais se limitando a assaltar a periferia europeia (FERREIRA, 2002b, p. 40). Outro seria a manipulação de suas vítimas pelo vampiro, como no caso de Aubrey, e de Reinfield, também manipulado pelo conde, como consta do romance *Drácula* (1897). Outros dois textos-base de Stoker foram *Varney, o vampiro* (1847) e *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu.

*Varney, o vampiro* foi editado no formato *penny dreadfuls* (revistas e folhetos de baixa qualidade). Esta mídia atendia ao gosto de uma classe de pessoas com menos acesso à cultura, mas que crescia como consumidora. Tais produções apresentavam histórias de enredo melodramático com ênfase



no grotesco. *Sweeney Todd, the demon barber of Fleet Street* (1846-48)<sup>5</sup>, de Thomas Peckett Prest, e *Varney, o vampiro*, de James Malcolm Rymer, foram dois dos vários *penny dreadfuls* de enorme sucesso no período. Este último foi o primeiro romance do gênero vampiresco editado em língua inglesa. As características físicas do monstro de Rymer eram bastante parecidas com as do Conde Orlock de Murnau. Além disso, as marcas no pescoço da vítima apareciam pela primeira vez e foram retomadas em *Drácula* (SILVA, 2010, p. 30).

Enfim, há evidências que Stoker também se inspirou em *Carmilla* (1871) de Sheridan Le Fanu, um texto poético a retomar o tema homoerótico de *Cristabel*<sup>6</sup> (1797) e que tem alguns elementos usados no romance do famoso vampiro da Transilvânia como o fato de o morto-vivo “transportar a terra sobre seu caixão sem deixar vestígios, de transformar-se em lobo e de condenar algumas de suas presas ao vampirismo” (FERREIRA, 2002b, p. 45).

Cada um dos títulos, discutidos acima, talhou as múltiplas faces de *Drácula* que tanto tem inspirado produtos midiáticos diversos. A popularidade do romance fez emergir diversas versões que ofereceram visões parciais da obra de Stoker, popularizando a história do conde vampiro a tal ponto de a maioria das pessoas conhecerem a história sem ao menos terem lido o romance, como ocorre com as mais famosas composições da literatura universal (FERREIRA, 2002a, p. 49). Contudo é no cinema que se encontra o mais profícuo território para as aparições do lendário vampiro, como veremos a seguir.

## O RETORNO DO VAMPIRO

Se a Alemanha foi pioneira na expansão do tema vampiresco na literatura, não poderia deixar de ser precursora no cinema. *Nosferatu* (1922) foi o primeiro hipertexto de *Drácula* (1897) que ainda existe para o desfrute dos cinéfilos<sup>7</sup> (SILVA, 2010, p. 35).

---

<sup>5</sup> A obra foi adaptada como um musical para o cinema em 2007, por Tim Burton.

<sup>6</sup> *Cristabel* é um poema de Samuel Taylor Coleridge que não cita o termo “vampiro”, mas a personagem Geraldine se alimenta da juventude da moça cujo nome é o do título da obra.

<sup>7</sup> O filme húngaro *Drakula* (1920), não autorizado, foi destruído por ordem judicial, a mando de Florence Stoker, viúva de Bram Stoker, que detinha os direitos autorais da obra do marido.



A produção desse legendário filme do cinema expressionista alemão é considerada a única da empresa germânica *Prana-Film*. Um dos diretores da companhia, Albin Grau, familiarizado com *Drácula*, vislumbrou a possibilidade de o livro se tornar uma adaptação de sucesso como filme. O produtor contratou Friedrich Wilhelm Murnau como diretor e Henrik Galeen como roteirista. O filme teve sua estreia na capital, Berlim, em março de 1922 (MELTON, 2008, p. 350).

Ao adaptar o famoso romance vampiresco, Murnau desenvolveu uma característica peculiar na transposição do romance para a tela: o Conde Orlock<sup>8</sup> passa a desvanecer-se com a luz do sol. Desse modo, é criada uma analogia entre esse ponto fraco do ser notívago e a característica de a película ser facilmente inflamável, queimando ao ser exposta à luz. A partir deste argumento no roteiro de *Nosferatu* (1922), convencionou-se atribuir esta fragilidade aos vampiros (POMMER, 2011, p. 25). O personagem Drácula do romance, no entanto, faz algo que seria impensável para os espectadores de filme de vampiro: andar à luz do dia. Tanto é que num trecho do romance, o Dr. Van Helsing<sup>9</sup> comenta que o auge da fraqueza do Conde Drácula dar-se-ia entre a aurora e o pôr do sol (STOKER, 2009, p. 207).

As inovações de Murnau e Galeen serviram de referência para inúmeros filmes de vampiro, mas nem sempre os hipotextos de *Drácula* (1897) fizeram permanecer a representação de um vampiro aos moldes do folclore da Europa oriental. Normalmente os redivivos são caracterizados com a referência ao conde interpretado por Bela Lugosi<sup>10</sup>. Sobre o filme de Murnau, Alexandre Meireles da Silva comenta: "Este foi o filme que mais se aproximou do folclore do leste europeu no que se refere à representação de um vampiro ao apresentar uma criatura alta, esquelética, com orelhas, nariz e dentes pontiagudos como um rato e nenhum *sex appeal*." (SILVA, 2010, p. 35).

O chamado "espírito de época" – *Zeitgeist* – explica o conflito entre tradição e modernidade que fora o tema principal do filme de Murnau. O Conde Orlock, aterrorizava os camponeses da região. No Passo Borgo,

---

<sup>8</sup> Na adaptação do romance de Stoker, Galeen e Murnau trocaram o nome do Conde Drácula para Conde Orlock.

<sup>9</sup> No livro, Van Helsing é um renomado médico estudioso de doenças exóticas, no filme de Murnau, aparece como o professor Bulwer a quem o casal Hutter (no livro Jonathan Harker e Mina "Murray" Harker) recorre diante do assédio de Orlock.

<sup>10</sup> Atualmente, escritores, roteiristas e diretores buscam uma visão diferente do vampiro, imprimindo-lhe um enorme apelo sexual, e vestimentas adequadas à sociedade que frequentam. É o caso do vampiro Edward – e familiares – da saga *Crepúsculo*, criada por Stephanie Meyers.



Transilvânia, todos o temiam pela sua condição de Nosferatu. O vampiro era um nobre decadente, mas tinha autoridade sobre os camponeses locais. Orlock é uma metáfora sobre o nobre e seu modo de vida inoportuno em tempos de ciência e de ideal burguês. Soma-se a isso a ideia da exploração do trabalho, tratada em meados do século XIX por diversos pensadores – como Karl Marx e Friedrich Engels – e que também aborda o parasitismo da nobreza.

Todavia, se *Nosferatu* (1922) veio a se tornar um marco no cinema mundial, inicialmente, sua relação como o romance de Stoker foi conturbada. Quando estreou, recebeu boas críticas. Contudo, sua produtora *Prana-Films* enfrentava enorme crise financeira. Além disso, na ocasião Florence Stoker, a viúva do recém-falecido Bram Stoker, entrou na justiça contra a empresa, porque a adaptação não fora autorizada. Em função de seu ganho de causa, em 1925 todas as cópias da companhia de cinema alemã foram condenadas a serem queimadas, mas nem todas foram destruídas, pois a *Film Society* – produtora inglesa – informou ter cópias do filme a Sra Stoker.

Em 1928, a *Universal Pictures* comprou os direitos de *Drácula* e o filme *Drácula* (1931), de Tod Browning, foi a primeira adaptação autorizada do famoso romance (MELTON, 2008, p. 351). Pela Universal, Bela Lugosi tornou-se o primeiro ator a interpretar o vampiro na era do cinema falado, depois de ter feito o papel do famigerado príncipe das trevas nos palcos da Broadway (PRIMATI, 2002, p. 78).

O *Zeitgeist* do entre guerras esteve por trás deste hipertexto do romance de Stoker. Ao longo da década de 1930, a *Universal Pictures* continuou a produzir inúmeros filmes clássicos de terror como *Frankenstein* (1931), *A múmia* (1932) e *A filha de Drácula* (1936). Como fosse necessário um “bode expiatório” para os temores político-econômicos da década de 1930, tais produções também espelhavam o espírito de época, refletindo a angústia diante da Grande Depressão americana daquela década. A fuga para a *Belle Époque* do final do século XIX reflete-se nesses filmes. O *Drácula* de Bela Lugosi trouxe, ao cinema, o visual aristocrático da literatura vampiresca do século XIX, introduzindo a tão famosa capa usada pelo maligno conde que foi a marca do vampiro durante muito tempo (SILVA, 2010, p. 35).

A *Hammer Films*, uma produtora britânica, a partir de 1958, também fez história com seus filmes “B” de terror, sobretudo os que foram hipertexto do romance de Bram Stoker. O seu *Drácula* foi o famigerado ator inglês, Christopher Lee, carregado de apelo sexual enquanto explorava suas vítimas lívidas e mortalmente sensuais (MELTON, 2002, p. 275). Os hipertextos de *Drácula* adentravam os famosos anos de 1960, com os movimentos estudantis, sobretudo na Inglaterra, França e Estados Unidos. O sistema capitalista era criticado por outro viés além do puramente econômico. Era a



vez da contracultura e do movimento *hippie* em que a tensão entre a repressão e a liberdade sexual não deixou de ser abordada. Por conta disso, a libido vampiresca se tornava lugar comum nas adaptações de *Drácula*, produzidas pela companhia *Hammer Films* a partir do fim dos anos de 1950. Afinal, com o cinema há a possibilidade de uma leitura histórica das relações sociais de uma época (FERRO, 2010, p. 15).

Assim, observa-se que, ao se mostrarem servas de Drácula, as belas mulheres aprisionadas no castelo do conde representaram uma relação de repressão existente na sociedade da época, sobretudo no seio da família. Tais filmes faziam emergir o questionamento da dominação patriarcal. Esta atitude, representada na figura da vilania vampiresca, pode ser interpretada como uma denúncia à falta de autonomia da esposa e dos filhos no contexto familiar dos anos de 1960. Todavia, o romance de Stoker já tinha um caráter questionador e também transgressor à moral vitoriana do século XIX, como atesta o seguinte excerto:

A leitura dessa obra como mais uma história de vampiro pode levar um leitor desavisado a perder de foco as inúmeras questões levantadas pelo romance. Uma delas é a questão dos gêneros. Em uma época quando os papéis sociais reservados às mulheres eram apenas os franqueados por meio do matrimônio e da maternidade, o ataque do conde vampiro às personagens Lucy Westenra e a Mina Murray se configura como uma ameaça ao *status quo* da rígida sociedade vitoriana visto que, ao se transformarem em vampiras, elas abandonam a sua condição futura de esposa e se transformam em mulheres sexualmente ativas, algo inconcebível para a moral da época. (SILVA, 2010, p. 32)

Mesmo o romance *Drácula* (1897) tendo esse viés transgressor, o puritanismo permaneceu em alguns momentos do livro. Por exemplo, quando da lealdade esponsal que invariavelmente despontava nas atitudes de Mina Harker: "Bem, algum dia Jonathan me contará tudo. E para evitar que ele por algum momento pense que escondi qualquer coisa dele, continuo escrevendo este diário." (STOKER, 2009, p. 220).

Os anos de 1970 desvelaram um vampiro revigorado na literatura, mas com um apelo bem distinto do *Drácula* (1897). Com a perspectiva pós-moderna em dar voz ao marginalizado, surge *The Dracula tape* (1975), de Frederick Thomas Saberhagen, em que o próprio Drácula narra a história do romance de Stoker. Nesse romance o vampiro é um simpático e incompreendido narrador. Esse "novo" Drácula teve continuação em outros



livros e se envolve em diversas aventuras (SILVA, 2010, p. 37). Esse tipo de composição pós-moderna é entendida como paródia, como a define Linda Hutcheon: "(...) uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança (...) essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança quanto a continuidade cultural." (HUTCHEON, 1989, p. 47). É o caso desse hipotexto de *Drácula*, porque mostra a crítica estrutural da narrativa de Stoker ao evidenciar que o romance sobre o famoso conde vampiro não dá a ele a oportunidade discursiva.

No final dos anos de 1970, mais precisamente em 1979, o movimento do Novo Cinema Alemão traz às telas a releitura de Werner Herzog feita ao *Nosferatu* (1922). Com o título no Brasil de *Nosferatu, o fantasma da noite*, o filme fez a ponte entre a nova estética alemã e o Expressionismo da república de Weimar. Nos extras do filme, Herzog salienta que a opção pelo *remake* do filme de Murnau está relacionada à necessidade que ele tinha de eliminar lacunas quanto à descontinuidade sofrida pelo cinema alemão no período do nazismo e o atual movimento do qual ele faz parte.

Não obstante *Nosferatu* (1979) ter um enredo bem parecido ao realizado pelo seu antecessor expressionista, há diferenças significativas. A principal é a criação de um enredo concretizado na fronteira entre o sonho e realidade de Lucy (Ellen de *Nosferatu*) que nesse filme – dando sequência ao mote já iniciado por Murnau quanto à autonomia feminina – trouxe a interpretação da belíssima Isabelle Adjani, que se tornara definitivamente a heroína da história (PAMS JR., 2011, p. 44).

Com a filmagem de *Nosferatu* (1979), Herzog passa o sentimento de angústia alemã num momento da história em que o "muro da vergonha" ainda não havia sido derrubado. A tensão entre Ocidente e Oriente tornara-se muito mais forte com a divisão da Alemanha e justificaria ainda mais a metáfora do Conde Orlock e dos males vindo do leste.

No filme, os ratos, a infestar a cidade de Wismar, provocavam o sentimento do Juízo Final que toda a Europa sentia se aproximar com a Guerra Fria. Quando, na última cena, Harker – o ocidental afetado pelo vampiro do leste europeu – segue errante como se fosse um cavaleiro do apocalipse, tem-se um final em aberto que leva à questão de como seria o desfecho desse embate de proporções nucleares entre capitalismo e comunismo. Nos filmes de terror, o pior monstro nunca foi o vampiro.

Um redivivo menos problemático nos hipertextos de *Drácula* (1897) é Lestat de Lioncourt, do romance *Entrevista com o vampiro* (1976), de Anne Rice. Diferentemente do conde da Transilvânia, Lestat assume um papel ambíguo quanto a sua sexualidade, apresentando a questão da



bissexualidade. Antes de Rice, apenas Le Fanu, em *Carmilla*, havia abordado a androginia latente do vampiro. Com o personagem de Anne Rice, o vampiro a partir de 1980 passou a ser associado à transgressão das instituições mantenedoras do *status quo* (SILVA, 2010, p. 37) e ao *rock'n'roll*. A aproximação do vampiro com o mundo das estrelas do Rock, sugerindo a imortalidade dos astros da música pop, parecia ser um alento às perdas precoces como foram as de Jimmy Hendrix (1942-1970), de Janis Joplin (1943-1970), e de Jim Morrison (1943-1971). Roqueiros a parte, o livro descreve um vampiro do leste europeu, tal qual o Nosferatu de Murnau, o que aproxima a sua narrativa romanesca à do cinema. Nota-se, assim, em Rice a inversão transtextual, em que o hipotexto passa a ser o filme, e o hipertexto, o livro, mostrando uma quebra de preconceito em relação ao cinema, tradicionalmente abaixo da literatura em relação à hierarquia cultural.

Os anos de 1980 trouxeram mais filmes baseados em *Drácula*. Um destaque especial para *The hunger* (1983) de Tony Scott, com Katherine Deneuve e David Bowie. O fato de o filme tratar a questão da decrepitude do morto-vivo cria a aproximação com alguns argumentos encontrados também no romance de Stoker.

Marcados pelo surgimento da AIDS e sua contaminação através do sangue, os filmes dos anos de 1990 recorrem à questão da fidelidade. *Bram Stoker's Dracula*, de Coppola, traz o tema do amor eterno. Nele o argumento da fixação entre o vampiro e a personagem Mina Murray aparece mais explicitamente, porque Mina é a encarnação da amada de Vlad Drácula dos tempos da Transilvânia medieval. Todavia esse filme é, sem dúvida, o que mais se aproxima dos argumentos do romance de Stoker, provando que a fidelidade não é apenas amorosa. Não obstante, Coppola consegue sintetizar, em boas cenas, grande parte do romance. A sequência em que o navio conduz Drácula a Londres se intercala com a sedução de Lucy e o surto de Reifield no hospício, proporcionando uma sequência memorável (MELTON, 2008, p. 41).

O início do século XXI traz uma adaptação pouco instigante do *Drácula* de Stoker para o cinema, *Drácula 2000*, de Patrick Lussier. Filme em que um jovem caçador de vampiros (Jonny Lee Miller), ainda em treinamento, é enviado de Londres até Nova Orleans para proteger Mary Van Helsing (Justine Waddell) do vampiro Drácula (Gerard Butler), que pretende capturá-la. A virada do milênio e seus estigmas de fim de mundo são o mote para esse filme que cria uma improvável analogia com a traição de Judas Iscariotes a Jesus Cristo; o vampiro é enforcado simbólica e apoteoticamente ao final do filme. O contato desse filme com o romance, além do nome do vampiro, está na sina dos Van Helsing, pois o rival do vampiro passa a ser a sobrinha do seu antigo antagonista do romance (RIBEIRO, 2011, p. 13).





Paralelamente, uma pérola do cinema de terror é lançada em 2000. Trata-se de *A sombra do vampiro*, de Edmund Elias Merhige. Um filme que conta a história de como *Nosferatu* (1922) foi filmado.

## METAFICÇÃO: O VAMPIRO E A TRANSFUSÃO LITERÁRIA

A metatextualidade “é a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2006, p. 15). De um modo mais restrito pode-se denominar a metatextualidade de metaficção, sobretudo quando se trata de literatura e cinema.

*A sombra do vampiro* (2000) é uma obra metaficcional, porque corresponde a um filme que tem seu enredo baseado na produção de outro filme: o *Nosferatu* (1922). Assim, o filme em questão apresenta um diretor manipulando e seduzindo sua equipe, a fim de concluir sua atividade, isto é, sua obra cinematográfica. Ou seja, no filme há o “personagem” Murnau que não mede esforços para executar sua arte, enveredando, para isso, por atitudes antiéticas, como enganar os membros de sua equipe sobre a identidade de um dos atores.

A obsessão do cineasta-personagem o coloca tanto na posição de monstro quanto o próprio Max Schrek /Conde Orlock. Se este está literalmente sorvendo o sangue da equipe de Murnau, o cineasta figurativamente também “suga” seu estafe. Essa parte do enredo no filme de Merhige pode muito bem se relacionar à sua própria realidade. Não é segredo que as relações de poder na sociedade revelam muitas vezes um comportamento desumano entre superior e subordinado. Assim, vê-se, no excerto a seguir, a ratificação dessa assertiva: “Nas narrativas metaficcionais, como em um jogo de espelhos, o autor produz o texto e, ao mesmo tempo é produzido por ele e é justamente o fato de ele ser produzido ou criado pelo texto que amplia a inter-relação entre realidade e ficção.” (KOBBS, 2006, p. 29).

O entendimento destas palavras leva à seguinte questão: não estaria Merhige fazendo uma análise de si mesmo ao criar o personagem/ diretor Murnau? A resposta só pode ser positiva, porque quando ele cria um cineasta, está na verdade se colocando diante de sua própria função como diretor, ou seja, ele se vê em sua própria criação. Além disso, busca-se a análise mais





ampla do trabalho de direção no cinema, abrangendo os conflitos deste com os atores e com o público.

Em *Drácula* (1897) também se pode pensar em metaficção, pois o vampiro – que não se reflete no espelho – reflete-se como romance. O Conde Drácula, esse ser eterno com poder de eternizar seus seguidores, age como metáfora do romance que se faz eterno enquanto obra de arte e, quando adaptado, atualiza-se. Em outras palavras, também é eterna a possibilidade de novas adaptações do romance, num infinito textual, conforme ressalta Genette: “(...) uma Literatura em transfusão perpétua (...) constantemente presente em si mesma na sua totalidade (...) cujos autores todos são apenas um, e todos os livros são um vasto Livro, um único Livro infinito.” (GENETTE, 2006, p. 48).

Também a metaficção pode ser percebida no cenário inicial do filme de Merhige: um set de filmagem, com um clima de produção cinematográfica. Nesse ponto, percebe-se a seguinte ironia: quem filma o que está por trás da câmara não está sendo filmado, criando um efeito de simulacro que provavelmente não será notado pelo espectador desavisado. É a paródia com o cinema e a ironia com a própria plateia.

Nesse vaivém especular, fica a expectativa de que a recepção perceba nas entrelinhas a metáfora produzida pela cena final do filme de Herzog – quando Jonathan cavalga para outras paragens sem destino, por sintetizar a múltipla possibilidade que uma obra aberta deixa à imaginação do leitor.

## CONCLUSÃO

Inúmeros críticos literários postulam que os textos são tessituras oriundas dos múltiplos focos da cultura e da tradição literária. Desse modo, partindo dos conceitos de dialogismo e de intertextualidade, respectivamente talhados por Bakhtin e Julia Kristeva, Gérard Genette cria o conceito de transtextualidade, que pode ser entendido do mesmo modo que o conceito de intertextualidade em sentido amplo, teorizado por Kristeva, ou seja, transposições de um sistema semiótico para outro como se observa na adaptação de um texto literário para o cinema ou numa refilmagem. Dentre as cinco categorias transtextuais de Genette, a que mais se aproxima da ideia de adaptação é a hipertextualidade. Essa categoria se pauta na relação entre um texto de origem, chamado hipotexto e um texto de chegada, denominado hipertexto (STAM, 2008, p. 21-22). Assim, pode-se dizer que as literaturas de



vampiro que antecederam *Drácula* de Bram Stoker, influenciando-o, como por exemplo, *Lenore* (1773), de August Bürger, seriam hipotextos do dito romance. Também fica entendido que o filme *Nosferatu*, de Murnau, é hipertexto de *Drácula* (1897), porque o sucede, baseando-se nele.

A obra romântica *Die braut von Korinth* (1797), de Johann Wolfgang von Goethe, introduziu elementos sexuais nas histórias de vampiros. Analogamente, em *Drácula*, de Bram Stoker, a vampira Lucy é sedutora (STOKER, 2009, p. 181).

Desse modo, é correto inferir que o romance de Stoker tinha um caráter questionador e também transgressor à moral vitoriana do século XIX. Contudo, mesmo o romance apresentando esse viés, a tradição permanece nas atitudes paternalistas dos personagens, como se era de esperar do espírito de época em que o romance foi ambientado.

*Nosferatu* (1922) é o primeiro filme que adapta *Drácula* (1897). Essa obra do cinema expressionista alemão também traduziu o chamado “espírito de época” – *Zeitgeist* – ao expor o confronto entre tradição e modernidade, tema principal do filme, em que o vampiro era um nobre decadente. O Conde Orlock é a metáfora da nobreza com seu modo de vida inapropriado em tempos de valorização do trabalho e do progresso.

Com o passar do tempo, as adaptações atualizaram a história do famoso vampiro da Transilvânia. Segundo Lotte Eisner (2002, p. 17), os alemães teriam uma vocação para o sombrio. O cinema alemão, sobretudo, soube contar magistralmente a história do vampiro, tanto na literatura como hipotexto de *Drácula* (1897), quanto no cinema como *Nosferatu*. Tanto que o movimento do Cinema Novo Alemão, com Werner Herzog, faz nascer o filme *Nosferatu, o fantasma da noite*, em 1979. Um *remake* do filme de Murnau.

*Nosferatu* (1979) passa o sentimento de angústia germânico no contexto histórico em que o Muro de Berlim ainda não fora derrubado, justificando, a já criada metáfora do Conde Orlock representando os males oriundos do Oriente. No filme de Herzog, o vampiro simboliza mais profundamente as incertezas geradas pela Guerra Fria.

O romance *Entrevista com o vampiro* (1976), de Anne Rice traz Lestat, o vampiro associado ao mundo das estrelas do Rock, sugerindo a imortalidade dos astros da música pop que na realidade sucumbiam invariavelmente às *overdoses* das drogas.

Outro interessante hipotexto do romance do famoso vampiro da Transilvânia foi *Bram Stoker's Drácula*, de Coppola, trazendo o tema do amor eterno. Marcado pelo surgimento da AIDS e sua contaminação através do sangue nos anos de 1990, o filme traz a valorização da fidelidade amorosa.



O início do século XXI produz uma adaptação pouco instigante do *Drácula* de Stoker para o cinema: *Drácula 2000*, de Patrick Lussier, com o tema da traição de Judas Iscariotes a Jesus Cristo. Paralelamente, uma excelente obra do cinema de terror foi distribuída em 2000: *A sombra do vampiro*, de Merhige. Um filme metaficcional que conta a história de como *Nosferatu* (1922) fora filmado.

A análise metaficcional do filme de Merhige leva a perceber que há um diretor manipulando sua equipe para concluir sua atividade, isto é, sua obra cinematográfica. A narrativa do filme trata das atividades do “personagem” Murnau que está obstinado em executar sua arte. A metaficção se dá pelo viés da paródia, uma característica da arte pós-moderna. Assim, há um simulacro da história, ao tratar de personagens/personalidades históricas como F. W. Murnau, Max Schrek e Greta Schröder, entre outros, que participaram da criação do filme *Nosferatu* (1922).

Analogamente em *Drácula*, de Bram Stoker, também há metatextualidade, pois o vampiro torna-se a metáfora do próprio livro. Portanto, a história do Conde Drácula transformada pelo romance se faz eterno e, quando adaptado, atualiza-se. Do mesmo modo: o voivode, histórico e fictício, para além do “Passo Borgo”, reestrutura-se em poesia e sangue através dos tempos.

## REFERÊNCIAS

*A SOMBRA do vampiro*. Direção de E. Elias Merhige. EUA: Nicolas Cage e Jeff Levine; *Lions Gate Films Inc.*, 2000. 1 dvd (120 min); son.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 166-196.

BÜRGER, G. A. Lenore. In: COSTA, B. (Org.). *Contos clássicos de vampiros*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Hedra, 2010, p. 219-228.

CAMATI, A. S. Cinema Shakesqueer: a representação do amor que ousa dizer o nome do bardo. In: *Scripta Uniandrade*, Curitiba, n.6, 2008, p. 241-258.

CLÜVER, C. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, H. C.; FERREIRA, J. D.; GUSMÃO, M. (Orgs.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-362.



EISNER, L. H. *A tela demoníaca*: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 2002.

FERREIRA, C. V. Ambiguidade libertária: Drácula e o duplo. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Voivode*: estudos sobre os vampiros, da mitologia às subculturas urbanas. São Paulo: Pandemonium, 2002a, p. 49-59.

\_\_\_\_\_. De Ossenfelder a Le Fanu: alicerces da ficção vampírica. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Voivode*: estudos sobre os vampiros, da mitologia às subculturas urbanas. São Paulo: Pandemonium, 2002b, p. 37-46.

FERRO, M. *Cinema e História*. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GENETTE, G. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, LDA, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.

KOBS, V. D. A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, n. 4, 2006, p. 27-43.

NOSFERATU, uma sinfonia de horrores. Direção de F.W. Murnau. Alemanha: Enrico Dieckmann e Albin Grau; Film Arts Guild, 1922. 1 dvd (80 min); mudo.

NOSFERATU, o fantasma da noite. Direção de Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog. *20<sup>th</sup> Century Fox Film*, 1979. 1 dvd (120 min); son.

PAMS JR. *O eterno retorno de Nosferatu*. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/simoes-pedro-o-eterno-retorno-de-nosferatu.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2011.

PRIMATI, C. Sob a palidez das sombras: "Drácula sugou minha carreira!". In: FERREIRA, C. V. (Org.). *Voivode*: estudos sobre os vampiros, da mitologia às subculturas urbanas. São Paulo: Pandemonium, 2002, p. 77-87.

PUCCI JÚNIOR, R. L. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. 3. ed. Campinas: Papirus, 2008, p. 361-378.



STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. (Org.). *Film beyond boundaries. Ilha do Desterro*, nº 51, jul./ dez., 2006, p. 19-53.

\_\_\_\_\_. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.



# CULTURAS ORAIS E CULTURAS LETRADAS: ALGUNS DILEMAS DA ÁFRICA CONTEMPORÂNEA E A VARANDA DO FRANGIPANI, DE MIA COUTO<sup>1</sup>

---

Ana Beatriz Matte Braun<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** A partir de uma leitura do romance *A varanda do frangipani* (2008), do moçambicano Mia Couto, interessa-nos discutir, por meio de um viés comparativo, cultura oral e cultura letrada. Se no romance é possível identificar a existência de duas narrativas em paralelo, uma identificada com a tradição oral e outra identificada com a tradição escrita, este trabalho busca analisar ambas as tradições a partir de abordagens teóricas que levem em consideração tanto aspectos linguísticos quanto antropológicos. Para tanto, são essenciais conceitos como oralidade e letramento, narrativa e memorização e as possíveis relações entre cultura oral, cultura letrada, pós-colonialismo e opressão.

**Palavras-chave:** Oralidade. Cultura letrada. Mia Couto. Narrativas orais.

**ABSTRACT:** From a reading of the novel *A varanda do frangipani* (2008), by Mozambican author Mia Couto, we are interested in discussing, through a comparative outlook, oral culture and literate culture. If it is possible to identify, within the novel, the existence of two parallel narratives – one identified with the oral tradition, and the other identified with the written tradition – this paper aims at analyzing both traditions, from theoretical approaches that take into account both linguistic and anthropological aspects. To that end, key concepts such as orality and literacy are essential, as well as narrative and memory and the possible relationship between oral culture, literacy, post-colonialism and oppression.

**Keywords:** Orality. Literate culture. Mia Couto. Oral narratives.

---

<sup>1</sup>Artigo recebido em 18 de outubro de 2011 e aceito em 16 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Raquel Illescas Bueno (UFPR).

<sup>2</sup> Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná.  
E-mail: anabeatrizbraun@yahoo.com.br



*A varanda do frangipani* (2008), romance do moçambicano Mia Couto, conta duas histórias em paralelo. Uma delas poderia ser descrita como um romance policial. A partir do assassinato e desaparecimento do corpo de Vasto Excelêncio, diretor de um certo Asilo São Nicolau, localizado em uma velha fortaleza colonial, o investigador Izidine Naíta é chamado resolver o mistério e apanhar o(s) assassino(s). A outra história não tem o mesmo caráter da primeira, não partilha de sua linearidade temporal ou preocupa-se com a verossimilhança: são histórias míticas, lendas e fábulas narradas pelos velhos habitantes do asilo. Vivendo isolados do resto do país e sobrevivendo daquilo que a memória lhes deixou, eles são as testemunhas do crime investigado pelo inspetor Izidine e, por meio de seus relatos, reconstruímos a história recente de um Moçambique esfacelado por guerras.

É por meio da intercalação das duas linhas narrativas que o romance tensiona o encontro entre cultura oral (representada pelo relato dos velhos habitantes do asilo) e cultura letrada (representada principalmente pelo inspetor Izidine), revelando a problemática convivência entre culturas de tradições distintas nas sociedades pós-coloniais. Há, por um lado, a oralidade, forma de veiculação de grande parte das línguas nativas do continente, marca cultural e sua forma primeira de transmissão de conhecimentos. Por outro, o sistema letrado, herança imposta deixada pelo sistema colonial que faz com que a transmissão, armazenagem, e a própria relação dos indivíduos com o conhecimento seja completamente distinta. No meio disso, as sociedades africanas contemporâneas, em meio aos dilemas pós-coloniais, compostas por sujeitos que nascem e crescem em condições identitárias absolutamente ambíguas.

Parece-nos que uma das preocupações centrais da obra de Mia Couto é a busca pela legitimação da oralidade e do lugar do meio rural na sociedade moçambicana. Segundo Noa (2008, p. 12), a dialética tradição/modernidade está diretamente ligada com a dialética campo/cidade, esta última de natureza espacial e sócio-cultural. No caso do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, “esse apelo tem contornos quase obsessivos – não só como fator regulador do caos individual e coletivos das personagens, mas muito especialmente como aspiração e afirmação de uma estética particular que configura a demarcação de um determinado território literário e cultural.” (NOA, 2008, p. 12). Mia Couto seria, portanto,

(...) alguém que escolheu para si o desempenho da tarefa de contar aos outros as histórias das suas gentes – “as gentes que fazem parte / farão parte de um país em construção” – e que para isso sente necessidade de procurar formas adequadas de o fazer. A dificuldade desta adequação resulta da tentativa de fazer corresponder à



oralidade criadora e genuína de culturas diferentes moçambicanas a escrita unificadora e normativa tradutora de uma cultura em que os moçambicanos se reconheçam/venham a se reconhecer. A esta escrita corresponde uma língua em mutação que parte de uma matriz europeia (a dos colonizadores) e vai tomando formas e matizes africanos, sem que a corrupção seja nem imitação propriamente dita, nem recriação caótica descomprometida. (CAVACAS, 2006, p. 63)

Segundo Noa, a linguagem dos romances de Couto promoveria a transgressão à língua padrão por meio de jogos morfo-sintáticos e semânticos, “de tal modo que as incursões pluridireccionadas no imaginário colectivo, que se reconhece na oralidade recriada e na alma que lhe subjaz, acabam por ser pretexto para uma incontável rebusca de efeitos estetizantes” (NOA, 1998, p. 12) Ainda, identifica-se nas histórias de Couto a passagem de um tempo coletivo marcado, no entanto, por uma latente consciência de finitude e também de ressurreição – exatamente o que ocorre em *A varanda do frangipani*. De fato, o discurso escatológico parece estar associado, na narrativa, ao término de um ciclo existencial, marcado pela polarização e diferença, e ao início de outro, ainda de características indefinidas.

De qualquer modo, de acordo com Noa, a cisão decorrente do processo colonial resultou em uma produção literária moçambicana que parecia tentar reproduzir um “sentimento *finis vitae* decorrente de contingências naturais (seca, inundações) e sócio-políticas (guerra, fome, miséria, corrupção, insensibilidade, vacuidade e inversão absoluta de valores)” (NOA, 1998, p. 13). Em *A varanda do frangipani*, o leitor se vê também como testemunha, mas do desaparecimento das tradições ancestrais, decorrente de uma série de fatores que corroeram a sociedade e cultura moçambicana interna e externamente.

## TRADIÇÃO ORAL E TRADIÇÃO ESCRITA

As primeiras formas de transmissão de conhecimento humano foram por meio oral. Calvet (2011, p. 140) afirma que todas as sociedades letradas contemporâneas foram, em algum momento de sua história, sociedades de tradição oral, cujos resquícios podem ser encontrados em práticas linguísticas cotidianas ou infantis, como provérbios, parlendas ou trava-línguas.





A tradição oral e a tradição escrita designam duas formas de comunicação linguística definidoras de dois tipos distintos de sociedade. Países da África e América Latina, ex-colônias de países europeus, são sociedades, segundo Calvet (2011, p. 11), nas quais a prática alfabética foi introduzida recentemente, por meio da difusão de uma língua não local, europeia, imposta. Nesse caso, a introdução da escrita pode ser tomada como fator de destruição, na medida em que impõe um sistema e às custas da marginalização do outro.

Goody (citado em MAZZOLENI, 1998) enfatiza o aspecto plural das sociedades orais, separadas entre si por uma pluralidade de situações históricas concretas: enquanto algumas são apenas parcialmente letradas, outras são totalmente orais. São, entretanto, muitas vezes erroneamente tomadas como um conjunto homogêneo e desindividualizado: "As culturas orais podem ser caracterizadas como tradicionais e mitopoéticas em relação à cultura escrita, que é científica e historicizante: portanto, as primeiras diferenciam-se em relação à segunda, na medida em que perseguem objetivos diversos (com instrumentos diversos)." (MAZZOLENI, 1998, p. 166).

Se para as sociedades eurocêntricas o domínio da escrita constitui progresso, o analfabetismo é hoje considerado um dos principais problemas a ser superado pela humanidade. Calvet alerta para a dimensão absoluta pela qual geralmente tomamos termos como *analfabeto* ou *iletrado*: socialmente dimensionados, carregam forte conotação negativa. Assim, ser analfabeto ou iletrado,

(1) longe de significar apenas o que eles pretendem significar etimologicamente (o desconhecimento da escrita), eles conotam, segundo os casos, a estupidez, a grosseria, a vulgaridade, a incultura etc.

(2) o saber constituído pelo conhecimento do alfabeto é dado como pré-requisito para todos os outros saberes. Assim será batizada de *campanha de alfabetização* uma campanha que ultrapasse amplamente o mero ensino do alfabeto, como se todo conhecimento passasse necessariamente pela escrita; aliás, isso é testemunhado em outros lugares por muitas metáforas: "saber algo de A a Z" e "não conhecer o ABC..." (CALVET, 2011, p. 9)

Portanto, enquanto nas sociedades eurocêntricas há uma relação profunda entre produção e acúmulo de conhecimento e domínio do código letrado, nas sociedades de tradição oral a noção de alfabeto é vazia. O que,



contudo, não significa que essas sociedades não acumulem conhecimento nem produzam conhecimento, ao contrário do que poderíamos supor. As formas de transmissão e armazenagem de conhecimento são baseadas na fala e na memória.

A memória é fundamental nas culturas orais, pois sem ela não há como acessar ao passado de maneira fidedigna. Segundo Calvet, um dos principais problemas das sociedades de tradição oral está em justamente manter a memória da experiência humana “e torná-la presente num lugar e num tempo dos quais ela está efetivamente ausente” (CALVET, 2011, p. 12). Por conseguinte, o desenvolvimento de uma intuição linguística apurada, por meio da prática de exercícios de linguagem como trava-línguas, adivinhações e mini-narrativas, é parte do processo de aprendizagem ao qual os membros daquelas sociedades são submetidos. Assim, se a escola (tomada como instituição formal) é o agente transmissor do letramento nas sociedades ocidentais, nas sociedades de tradição oral, há outras formas de transmissão de conhecimentos linguísticos igualmente eficientes.

Portanto, na medida em que a transmissão de um texto depende exclusivamente da memória, também são problemas a serem solucionados as questões referentes à forma e fidelidade da transmissão. Em sociedades de tradição oral, textos são marcados por uma determinada pontuação rítmica que facilitam sua reprodução e memorização. Calvet (2011) assinala que tais estratégias ainda se fazem presentes em culturas letradas: basta uma breve análise de provérbios e slogans publicitários para verificar a recorrência de fórmulas repetitivas que facilitam sua memorização.

A questão da memorização assume importância vital quando fontes orais servem para reconstruir o passado histórico de povos não-letrados. Segundo Cardona (citado em MAZZOLENI, 1998, p. 158), o ingresso de novas ações em um relato está condicionado ao esquecimento de outras que não são mais considerados úteis ou relevantes. Tal movimento é impensável em uma cultura de tradição letrada, já que, trabalhando à revelia da memória, conta com a possibilidade do acúmulo de documentos escritos, cujo valor será aumentado ou relativizado. As culturas orais, portanto, trabalhariam com a noção de especialização na transmissão de dados privilegiados. A tarefa cabe por vezes aos mais velhos da comunidade, por sua experiência, ou aos oradores, por sua habilidade em traduzir o saber mental em atos de palavra. Enfatizam-se, igualmente, oportunidades para o exercício das práticas da oralidade, tais como discursos públicos ou disputas jurídicas e o que Mazzoleni (1998, p. 159) denomina modalidades da oralidade, isto é, divergências entre o falar cotidiano e o falar normativo culto. Todas essas particularidades citadas tornariam, de acordo com Mazzoleni, o tipo de discurso produzido



pelas culturas de tradição oral pouco apto à argumentação analítica, à investigação e à demonstração científica.

É de se supor, por consequência, que o papel do contador de histórias seja de grande importância na tradição oral, pois é ele quem vai fazer uso de recursos de ativação da memória. Ao mesmo tempo, também assume o papel de recriador e retransmissor do texto, na medida em que este texto situa-se, segundo Calvet, na convergência entre a improvisação e memorização. Assim, ao mesmo tempo em que é um reproduzidor, o contador é um artista criador. Além disso, lembra-nos Mazzoleni (1998) que na medida em que o intento de transmissão de dados se realiza através da memória de um depositário, ele nunca será constantemente homogêneo e igual a si mesmo, pois cada cultura escolhe os dados a serem lembrados e enfatizados.

## ORALIDADE E ESCRITA

Para Calvet, o nascimento da escrita deu-se em nome de necessidades práticas e do exercício do poder. Sua difusão ocorreu lenta e seletivamente, estando acessível para alguns e não para outros – o que pode explicar o porquê de se considerar o não domínio da escrita como símbolo de inferioridade: “(...) consideraremos, então, a escrita como um fato social e, como tal, ligado aos fenômenos de poder, ao mesmo tempo em que a consideraremos como um fato cultural que, na ideologia dominante, serviu às vezes de fundamento para rebaixar o outro.” (CALVET, 2011, p. 124). Assim, todas as vezes em que a escrita foi introduzida em uma sociedade de tradição oral foi por meio da imposição. Ela não foi o produto natural de uma evolução histórica, nem era resposta às necessidades das populações locais. Mesmo “a escolha do alfabeto é ela própria exógena, em geral inspirada no modo de transcrição de uma língua de prestígio ou de uma língua colonial” (CALVET, 2011, p. 124).

Seria, portanto, a contraposição entre línguas dominantes e dominadas a origem dos conflitos relativos às questões de alfabetização e letramento, comumente citadas como causa do atraso das sociedades menos desenvolvidas:

Há, em todo mundo, línguas de poder, línguas que constituem chaves sociais, vias de passagem obrigatória. Isso, que é verdadeiro para uma língua como o inglês em relação a outras línguas europeias (português, francês, alemão etc.), é ainda mais verdadeiro para todas



as antigas línguas coloniais em relação às antigas línguas colonizadas. Ocorre que as primeiras são de tradição escrita e as outras são de tradição oral. Mas não é por isso que estas são dominadas por aquelas. (...). Nas situações que nos interessam aqui, o poder não é resultado do conhecimento do alfabeto, mas das condições políticas e sociais. A perfídia não está na escrita, está na exploração do homem pelo homem, na miséria, no neocolonialismo. (CALVET, 2011, p. 135-136)

Se, por um lado, a passagem de cultura oral para letrada é um processo considerado inevitável hoje, ele deve, todavia, ser traçado pelas próprias sociedades envolvidas, e não por vias externas. Pois,

(...) a escrita não é uma simples transcrição da língua, ela tem implicações sociais muito mais profundas, exatamente como a oralidade, que não é a ausência da escrita. Por isso não se deveria impor arbitrariamente a sociedade oral o código escrito que não nasceu dela, não se deveria prolongar a dominação de uma sociedade sobre outra impondo-lhe esse código em um momento histórico e condições que ela não escolheu. (CALVET, 2011, p. 145)

Contudo, conforme Mazzoleni (1998), a escrita, como instrumento privilegiado de comunicação, assumiu papel fundamental na produção simbólica, caracterizando de modo inequívoco as conceituações e o código cultural. A escrita também se tornou instrumento chave para a circulação das ideias. Ainda, as novas tecnologias que se afirmam a partir do início do século XXI acabam colocando em xeque a dicotomia sensorial existente oralidade/audição e literalidade/visão, o que poderá, eventualmente, revolucionar as formas de acesso ao conhecimento no futuro.

## ORALIDADE, NARRATIVA, FICÇÃO

Se a abordagem da questão pela via linguística, propiciada pela leitura de Calvet, acaba por desembocar nas consequências políticas e mercadológicas da relação oralidade/escritura, uma visão mais antropológicamente orientada do problema nos direciona diretamente à



questão da narratividade e status da representação ficcional nas culturas orais.

Para Goody, "nas culturas orais, as histórias talvez sejam menos freqüentes do que se imagina" (GOODY, 2009, p. 36). A narração, ao contrário do que poderia se pensar, não seria "uma característica universal da cultura humana, mas sim, uma consequência da difusão da escrita e da impressão. O significado de *narrativa* é, desse modo, bastante restrito, sendo não mais do que uma "trama dotada de uma rígida estrutura sequencial" (p. 36).

O ato de contar histórias, seja de invenção ou de experiência de vida, raramente está presente nas culturas orais, de acordo com Goody (2009, p. 38). Das cinco formas de narração existentes nas culturas orais (epopeia, mito, lenda, fábula e narrações biográficas), Goody afirma que os mitos – que não devem ser confundidos com mitologias – são os que mais aparecem nas culturas orais: "(...) os mitos são formas orais padrão; as mitologias são um conjunto de crenças no sobrenatural derivadas de uma multiplicidade de fontes e reconstruídas pelo observador." (GOODY, 2009, p. 45). Assim, apesar de contar com componentes narrativos, os mitos contam também com componentes filosóficos, teológicos, sapienciais, entre outros. Além disso, o que o intérprete letrado interpreta como sendo mito, é tratado como sendo algo pertencente ao plano do real, com função de discurso apropriado, por aqueles pertencentes à sociedade oral. Tome-se, como exemplo, o caso das cosmologias, no qual a narratividade não é, para Goody, sua característica predominante.

O alcance geográfico e a homogeneidade da forma das fábulas – na forma de contos breves, por vezes seguidos por uma conclusão ou nota explicativa não narrativa e cujos protagonistas podem ser humanos, animais ou entidades divinas – não as impedem de ocuparem, segundo Goody, uma posição marginal nas culturas primitivas. Na verdade,

(...) a ficção é sempre voltada às crianças; os adultos se ocupam de coisas mais sérias, não de histórias inventadas sobre esse ou aquele mundo, mas de relatórios verídicos ou quase verídicos. O fato de que nas culturas orais grande parte da narrativa seja constituída de fábulas confirma esse fenômeno. (GOODY, 2009, p. 48)

Se há unidade de forma nos mitos e fábulas, o mesmo não se pode dizer sobre as histórias biográficas, que aparecem, de acordo com Goody (2009, p. 48), quando solicitadas, em geral por um antropólogo ou pesquisador. Podem, contudo, constar em julgamentos ou em consultas de



adivinhos; contudo, parecem sempre estar narrativamente condicionadas a uma determinada situação de caráter social. De qualquer forma, afirma Goody:

Eu diria, pois, que a quase total ausência de narrativa de invenção nas culturas orais não depende apenas do estatuto infantil da maior parte da ficção, mas também da prolongada atenção de que necessita toda composição longa. As situações em que o público fica muito tempo sentado, escutando em silêncio uma história, parecem-me extremamente raras. No mais das vezes o discurso é dialógico: o ouvinte interfere naquilo que ouve, interrompendo sempre a sequência. Na vida real pode ocorrer que alguém comece a contar uma viagem a Kumasi para ir trabalhar nas minas, ou as férias em Maiorca, mas de pronto alguém o interromperá: “Eu também tive uma experiência semelhante...”. Um monólogo, pois que a narrativa é monológica em sua natureza, será possível apenas se tiver um caráter ou um contexto sobrenatural. Não se trata nesse caso de questões terrenas, mas de ‘obra dos deuses’. E será o ritual, a cerimônia, mais do que o elemento narrativo, o fulcro da composição. (GOODY, 2009, p. 49)

É, portanto, com o advento da escrita, que a narrativa adquire maior status. Para Goody, o fato de a escrita tomar forma no campo privado, separando produtor do discurso e público, evita interrupções, traz mais conforto e tranquilidade, e, por consequência, possibilita o arranjo, a reflexão, o planejamento da construção da narrativa, a revisão e a confecção da versão final.

## ORALIDADE, ESCRITA E IDENTIDADE EM *A VARANDA DO FRANGIPANI*

O terceiro capítulo de *A varanda do frangipani* é o relato, em primeira pessoa, de Navaia Caetano, morador do asilo São Nicolau – autodescrito como uma “criança-velha”. Amaldiçoado, morrerá quando terminar de contar a história de sua vida, que decide alongar infinitamente adicionando-lhe episódios inverídicos. Quando confrontado pelo inspetor Izidine acerca da



morte do diretor do asilo, mostra-se disposto a partilhar sua versão dos acontecimentos:

Lhe explico, com a permissão de sua paciência. Chegue-se mais à luz, não receie o fumo. Nem tenha medo de queimar: não há outra maneira de me escutar. Minha voz está se enfraquecendo, mais débil ficando à medida que eu desfiar estas confidências. Enquanto ouvir estes relatos você se guarde quieto. O silêncio é que fabrica as janelas por onde o mundo se transparenta. Não escreva, deixe esse caderno no chão. Se comporte como água no vidro. Quem é gota sempre pinga, quem é cacimbo se evapora. Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha. É que nós aqui vivemos muito oralmente. (COUTO, 2008, p. 28)

É de se notar a incidência de vocábulos e expressões como *paciência, escutar, confidências, ouvir relatos, guardar quieto, silêncio, não escrever, aumentar de muita orelha, viver muito oralmente*. Ou ainda a ambientação sugerida e criada por Navaia, pedindo que o inspetor sente-se próximo a uma fogueira, em silêncio, para ouvir um testemunho, deixando de lado a palavra escrita e “aumentando de muita orelha” para ouvir o que as pessoas têm a dizer.

Logo no início do romance, o investigador Izidine Naíta, ao confrontar-se com o curto prazo de sete dias para solucionar o assassinato e localizar o corpo de Vasto Excelêncio, decide sistematizar seu trabalho no asilo São Nicolau:

Izidine tinha um plano: entrevistaria, em cada noite, um dos velhos sobreviventes. De dia procederia a investigações de terreno. Depois de jantar, se sentaria junto à fogueira a escutar o testemunho de cada um. Na manhã seguinte, anotaria tudo o que escutara na anterior noite. Assim surgiu um pequeno livro de notas, este caderno com a letra do inspetor fixando as falas dos mais velhos e que eu agora levo comigo para o fundo de minha sepultura. O livrinho apodrecerá com meus restos. Os bichos se alimentarão dessas vozes antigas. (COUTO, 2008, p. 25-26)

Narrado pela voz de Ermelindo Mucanga, o carpinteiro que necessita *remorrer* e que neste momento encontra-se dentro de Izidine, o trecho evidencia o modo como o discurso transita entre a cultura letrada e a cultura



oral. De um lado, o ritual que envolve a transmissão de conhecimento; ato coletivo de partilhar da experiência. Por outro, há uma investigação policial em curso – a polícia, tal como outras instituições governamentais, funda-se em sociedades organizadas segundo códigos de leis escritas.

Dos quinze capítulos que compõe *A varanda do frangipani*, seis são o que se pode chamar de confessionais. Nesses casos, o narrador principal, Ermelindo, cede a palavra às personagens secundárias para que elas narrem com sua própria voz e suas próprias palavras, a sua experiência. O primeiro deles, *A confissão de Navaia*, é o relato da história daquele que se denomina “criança-velha”. Em seguida, há *A confissão do velho português*, no qual Domingos Mourão, ou Xidimingo, narra a tristeza de ver-se longe dos seus, ao mesmo tempo em que se diz enfeitiçado pela África. Nos capítulos subsequentes, Nhonhoso e Nãozinha, idosos moradores do asilo, narram suas histórias e seu desgosto com Vasto Excelêncio. Esses cinco capítulos têm forma de relatos testemunhais dados ao investigador Izidine. O próximo, denominado *A carta de Ernestina*, também é confessional, mas epistolar. O último capítulo dos aqui denominados confessionais, *A confissão de Marta*, trata da história da enfermeira, antes prisioneira em um dos campos de reeducação existentes em Moçambique após a independência do país.

Assim, percebe-se que a experiência coletiva de narrar domina o romance, ainda que essa perspectiva seja percebida somente pelo ponto de onde se posiciona o leitor. Múltiplas e distintas vozes tomam a palavra, uma de cada vez, instigadas por um agente externo, o investigador Izidine. Este, cujo papel pode ser alegoricamente lido como o de um antropólogo ou pesquisador, não é de fato um total estranho à outra cultura que deseja conhecer. Izidine também é moçambicano, mas, contudo, alguém que perdeu seus laços identitários:

(...) ele estudara na Europa, regressara a Moçambique anos depois da Independência. Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo. Em Moçambique ele regressara logo em trabalho de gabinete. O seu quotidiano reduzia-se a uma pequena porção de Maputo. Pouco mais que isso. No campo, não passava de um estranho. (COUTO, 2008, p. 44)

Ainda, segundo Xidimingo, o português que vive no asilo, o que conta é menos a questão racial e mais a questão cultural no que diz respeito a integrar-se e ser visto como de fato moçambicano:





Me leve a sério, inspector: o senhor nunca há de descobrir a verdade desse morto. Primeiro, esses meus amigos, pretos, nunca vão lhe contar realidades. Para eles o senhor é um mezungo, um branco como eu. E eles aprenderam, desde há séculos, a não se abrirem perante mezungos. Eles foram ensinados assim: se abrirem seu peito perante um branco eles acabam sem alma, roubadas no mais íntimo. Eu sei o que vai dizer. Você é preto, como eles. Mas lhes pergunte a eles o que vêem em si. Para eles você é um branco, um de fora, um que não merece as confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça. O senhor sabe, não é verdade? (COUTO, 2008, p. 54-55)

Izidine é, portanto, o africano que assumiu a cultura letrada do colonizador, perdendo os vínculos com aqueles que permaneceram no país. Por isso não compreende os relatos que ouve dos idosos, não compreende os relatos da enfermeira Marta:

- (...) Estes velhos não são apenas pessoas.
- São o quê, então?
- São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.
- Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.
- O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...
- Continuo sem entender.
- Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...
- Como eu?
- Sim, senhor inspector. Gente sem história, gente que existe por imitação... (COUTO, 2008, p. 59-60)

A perda da identidade e dos laços com as culturas ancestrais é uma das principais questões abordadas não só pela obra de Mia Couto mas também por vasta bibliografia referente às temáticas pós-coloniais. É possível, por um lado, entender a introdução da cultura letrada europeia como forma de opressão; mas por outro, pode-se ver nas línguas herdadas dos colonizadores um meio propício para disseminação das próprias culturas africanas. Se, como afirma Goody, a narratividade somente encontra condições propícias de desenvolvimento com o advento da escrita, talvez seja por meio da aliança entre línguas alfabéticas e culturas de origens distintas que os sistemas literários africanos encontrem sua forma própria e original de expressão e veiculação de ideias.



## REFERÊNCIAS

CALVET, L. *Tradição oral & tradição escrita*. São Paulo: Parábola, 2011.

CAVACAS, F. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, R.; MACEDO, T. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

COUTO, M. *A varanda do frangipani*. Lisboa: Sociedade Editorial Ndjira, 2008.

GOODY, J. Da oralidade à escrita. Reflexões sobre o ato de narrar. In: MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MAZZOLENI, G. *O planeta cultural: para uma antropologia histórica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Instituto Italiano di Cultura di San Paolo e Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1992.

NOA, F. *A escrita infinita*. Ensaio sobre literatura moçambicana. Maputo: Livraria Universitária UEM, 1998.

\_\_\_\_\_. *A letra, a sombra e a água*. Ensaio & dispersões. Maputo: Texto, 2008.



# QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO FICCIONAL NO ROMANCE OITOCENTISTA BRASILEIRO: AS *CARTAS A CINCINNATO*<sup>1</sup>

---

Ewerton de Sá Kaviski <sup>2</sup>

---

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo rastrear certas questões centrais de representação ficcional no romance oitocentista brasileiro de modo que certos impasses e constantes sobre o ato de representação ficcional possam ser apontados; bem como, destacar, preliminarmente, o estatuto da ficção em nosso contexto de país periférico. Dito de outro modo, a ideia, em parte, é pensar como a literatura se configurou em nosso sistema literário. Para tanto, as *Cartas a Cincinnato* (1872) [1870-71], de Franklin Távora, foram selecionadas por abordarem, de maneira mais sistemática, alguns conceitos fundamentais para a representação literária no Oitocentos brasileiro, a saber, a observação, a imaginação, a verossimilhança externa/interna e a moralização em literatura.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira. Polêmicas literárias. Romance. Franklin Távora.

**ABSTRACT:** This paper aims to map some central problems of fictional representation in the Nineteenth century Brazilian novel so that some deadlock and resolutions on the act of fictional representation may be pinpointed; as well as to underline preliminarily the status of fiction in the context of a periphery country. In other words, the idea is to realize how literature works in the Brazilian literary system. In this sense, the book *Cartas a Cincinnato* (1872) [1870-71], by Franklin Távora, has been chosen for coping with some fundamental ideas of literary representation in the Nineteenth Century, such as, observation, imagination, external/internal verisimilitude and moralization in literature.

**Keywords:** Brazilian literature. Literary controversy. Novel. Franklin Távora.

---

<sup>1</sup>Artigo recebido em 21 de outubro de 2011 e aceito em 28 de dezembro de 2011. Texto orientado pelo Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil (UFPR).

<sup>2</sup> Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná.  
E-mail: ekaviski@bol.com.br



## POLÊMICAS LITERÁRIAS

Reza a tradição anedótica de nossa história literária que, ao saber da morte de José de Alencar em 1877, D. Pedro II teria declarado: “era um homenzinho teimoso” (FARACO, 1997, p. 22). Está por detrás dessa imagem de Alencar, atribuída pelo Imperador, a fama de polemista do escritor cearense em seu tempo. Em todas as encrências entre os homens de letras do Segundo Reinado, estava Alencar metido no meio: brigou com Gonçalves de Magalhães e D. Pedro II, em 1856, por conta do poema *A confederação dos tamoios*; com Franklin Távora e José Feliciano de Castilho, não respondeu diretamente, mas levou muita pancada nas *Cartas a Cincinnato*, em 1871-72; com Joaquim Nabuco, em 1875, tudo começou por causa da crítica que este fez a peça *O jesuíta* (1875); sem falar nas brigas com um sem-número de outras personalidades menores, da literatura e da política<sup>3</sup>.

De modo geral, o ponto central de todas as polêmicas do século XIX, em especial destas três, foi a legitimidade das representações que se oferecia do Brasil em nossa produção literária no período formativo inicial<sup>4</sup>. Tratava-se de um modo de questionar as formas pelas quais os romances, peças de teatro e poemas pintavam a imagem do país. Joaquim Nabuco, para aduzirmos um exemplo paradigmático, reclamou da presença do negro no teatro de Alencar: “(...) há certas *máculas sociais* que não se deve trazer ao teatro (...). O homem do século XIX não pode deixar de sentir um profundo *pesar*, vendo que o teatro (...) acha-se por uma linha negra, e *nacionalizado pela escravidão*.” (COUTINHO, 1965, p. 106, ênfase acrescentada). Nota-se, por esta citação a linha de força que informou as discussões travadas entre os escritores sobre a representação ficcional da nação: ela estava perpassada pela ideia ideologicamente carregada do “ser brasileiro” – e *civilizado*.

Pode-se dizer, sinteticamente, que as polêmicas giravam em torno da representação literária da realidade local e do estatuto nacional desta mesma representação – o que faz delas, as polêmicas, um documento sobre os problemas constitutivos de nossa formação cultural em conciliar ideologicamente, numa representação ficcional, a matéria local e as formas de expressão agenciadas pelos gêneros literários, em especial, o romance. Ou por outra: as polêmicas, por serem reflexões em solo tropical acerca da prática romanesca entre nós, trazem em si, à revelia dos polemistas, certas

---

<sup>3</sup> Para maiores informações, remeto o leitor à recente biografia de José de Alencar, *O inimigo do rei*, de Lira Neto.

<sup>4</sup> O período formativo *inicial* deve ser entendido, aqui, como a fase romântica da ficção em prosa no Brasil que vai, grosso modo, de 1843 a 1880.



questões de representação literária e que, numa perspectiva da história da literatura, podem mostrar os impasses da criação de um teto simbólico – um campo poético mesmo – para a prática literária no Brasil.

O presente artigo se insere na perspectiva acima delineada: rastrear certas questões cruciais de representação ficcional no romance oitocentista brasileiro de modo que certos impasses e constantes sobre o ato de representação possam ser apontados; bem como, destacar, preliminarmente, o estatuto da ficção em nosso contexto de país periférico. Para tanto, as *Cartas a Cincinnato* (1872) [1870-71]<sup>5</sup>, de Franklin Távora, foram selecionadas por abordarem, de maneira mais sistemática, alguns conceitos fundamentais para a representação literária, a saber, a *observação*, a *imaginação*, a *verossimilhança externa/ interna* e a *moralização em literatura*. Por último, assinalo que estes conceitos devem ser entendidos, aqui, como linhas de força, por serem respostas formais aos problemas de fundo cultural, para a criação de um campo poético em nosso sistema literário.

## A COR LOCAL COMO CRITÉRIO DE NACIONALIZAÇÃO DA LITERATURA

Antonio Candido (1975), em seu clássico *Formação da literatura brasileira*, assinala uma característica do romance oitocentista, pouco estudada em suas consequências no que tange aos problemas formais de representação, a saber, o caráter extensivo da literatura do período que, pouco a pouco, foi abocanhando o país em uma verdadeira expansão territorial da ficção:

(...) o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a seqüência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação

---

<sup>5</sup> As *Cartas a Cincinnato* foram originalmente publicadas no jornal *Questões do dia*, de propriedade de José Feliciano de Castilho, entre 14/09/1871 e 15/01/1872. As cartas foram posteriormente organizadas em livro por Franklin Távora em 1872.



ecológica se manifesta por uma conquista progressiva de território. Primeiro, as pequenas vilas fluminenses de Teixeira e Sousa e Macedo, cercando o Rio familiar e sala-de-visitas, do mesmo Macedo e de Alencar, ou o Rio popular e pícaro de Manuel Antonio; depois, as fazendas, os garimpos, os cerrados de Minas e Goiás, com Bernardo Guimarães. Alencar incorpora o Ceará dos campos e das praias, os pampas do extremo sul; Franklin Távora, o Pernambuco canavieiro, se estendendo pela Paraíba. Taunay revela Mato Grosso; Alencar e Bernardo traçam o São Paulo rural e urbano, enquanto naturalismo (sic) acrescenta o Maranhão de Aluísio e a Amazônia de Inglês de Sousa. Literatura extensiva, como se vê, esgotando regiões literárias e deixando pouca terra para os sucessores, num romance descritivo e de costumes como é o nosso. (CANDIDO, 1975, p. 114)

Trata-se de um verdadeiro mapeamento do país empreendido pelos ficcionistas do 19 que trouxe para o centro da trama ficcional do romance oitocentista um temário cujas representações formais ainda não haviam sido estabelecidas na prática deste gênero entre nós. Daí certa precariedade estética de nossa prosa do 19, pois o ineditismo da matéria local levou os escritores a terem literalmente de bolar maneiras de dar expressão àquilo que ainda não possuía expressão no campo do romance. Ou por outra: os escritores tiveram de dar expressão à matéria local a partir de um arcabouço formal por vezes incapaz de dar conta desse ineditismo. Fica claro, portanto, que o principal obstáculo para se criar uma obra esteticamente válida em nossa literatura oitocentista passou pela preocupação dos recursos formais que deveriam ser agenciados para dar voz e expressão à cor local ainda informe.

Este movimento de abarcar todos os cantos do país, que fez do romance um instrumento de descoberta e interpretação, foi motivado pelo nosso instinto de nacionalidade, mola propulsora de nossa vida intelectual oitocentista e argamassa do projeto para a construção da cultura nacional. O gesto de apropriar-se do índio, de descrever a hiléia amazônica ou de pintar os costumes da corte brasileira e do interior do país estava imbuído daquela necessidade nacionalista de erigir um teto simbólico que sublimasse nossa realidade local e criasse uma identidade *brasileira*. Era um esforço claro de construção de uma cultura nacional em que a nação pudesse se sentir representada na forma mais ilustre do tempo – o romance. O mapeamento dos ficcionistas foi, em última instância, o gesto literário – e nacionalista – de inserir o país no mundo da cultura *civilizada*, criando representações nossas a partir de certas formas consagradas pelos países que nos serviam de modelo.



A adesão à realidade local era, por ser ela mesma uma necessidade ideológica de garantia da nacionalidade, o critério básico para a produção literária no Brasil oitocentista – critério sugerido, aliás, primeiramente por Ferdinand Denis, em seu *Resumo da história literária no Brasil* (1826). Depois dele, Garrett e Wolf insistiram mais e mais nesta tecla, que fez com que a adesão à realidade passasse a figurar como meta de nossa ficção oitocentista, contaminando nossos escritores a tal ponto que o grosso da argumentação nas polêmicas se funda no aproveitamento que as obras fazem da realidade local em função da construção da identidade nacional. Se não for forçar a nota, diria inclusive que essa adesão da prosa de ficção à realidade e ao nacionalismo literário foi incorporada de tal modo pelo nosso sistema literário que se tornou, pelo seu forte peso ideológico, uma espécie de “lei” da poética romanesca do Brasil<sup>6</sup>, pois, desde então, a ficção estabeleceu um consórcio com o espaço geográfico e um comprometimento com a identidade nacional.

Com base nessa apropriação da paisagem brasileira para figurar como matéria ficcional, formulou-se, por estes primeiros teóricos, um conceito que fez escola em nossa literatura. Trata-se da ideia de *observação* e que vai gerar, já nas primeiras manifestações de maior fôlego do romance, um instinto de fidelidade ao real – uma *ética literária*, por assim dizer – entre os escritores e que levou Antonio Candido a ver nos romances do romântico Joaquim Manuel de Macedo, um “pequeno realismo”. A origem deste critério-base para a ficção oitocentista brasileira está lá em Denis: “Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; (...) tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a *observação*.” (CÉSAR, 1978, p. 36, ênfase acrescentada).

Armava-se assim um ponto de vista sobre a nossa realidade. A máquina da ficção abocanhava o país, tendo o nacionalismo como força motora e a observação como ferramenta. Consequentemente, a representação ficcional da matéria local estava, portanto, orientada pela necessidade de timbrar na literatura uma *identidade brasileira*. Nesse sentido, o nacionalismo desempenha um papel fundamental para a fatura dos romances do período formativo inicial: foi princípio de organização da matéria local dentro do discurso romanesco. Como observa Antonio Candido, o nacionalismo constituiu uma diretriz de leitura e organização no momento da elaboração da matéria local em matéria ficcional, pois foi um ponto de vista pelo qual o autor operava sobre a realidade, selecionando e agrupando os

---

<sup>6</sup> O estudo desenvolvido por Flora Sussekind, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), baseado na ideia de repetição do naturalismo, desenvolve exemplarmente esta hipótese da dependência ficcional ao espaço geográfico brasileiro.



seus vários aspectos (CANDIDO, 1975, p. 111). O nacionalismo, conjugado com a observação, constituiria a maneira de o romance ser “brasileiro”.

Para ilustrarmos a importância, para a fatura das obras, que estas ideias tiveram entre nós, num voo panorâmico sobre o romance do período formativo inicial, podemos perceber que a cor local passou para dentro do romance, em termos de presença na estrutura, de maneira bem paulatina, embora os anúncios e gritarias para que se cunhasse um caráter nacional à literatura com base na adesão à realidade local fosse geral: surgiu primeiro como mera descrição, pano de fundo das ações folhetinescas em que as personagens, nem sempre brasileiras nas suas caracterizações, figuravam em mil e um arrancos de aventuras, como nos romances de Joaquim Norberto e Teixeira e Sousa; depois, com a contribuição de Joaquim Manuel de Macedo, a cor local passou a figurar nas personagens que se tornaram imediatamente tipos nacionais (o exemplo clássico é a menina morena); a seguir, Alencar passa para dentro da forma romanesca não só as personagens e descrições, mas também nossos mecanismos de reprodução social e seus valores intrínsecos; por último, Machado de Assis, que viu em toda esta tradição da incorporação da cor local as propriedades e impropriedades, deu voz a uma perspectiva *brasileira* mais orgânica em comparação a seus antecessores – meio bolorenta e conformista nos primeiros romances, cáustica e impiedosa no seu *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881).

O que há de mecânico e teleológico no parágrafo anterior é fruto da tentativa de mostrar o impasse central para o romance oitocentista assumir uma expressão esteticamente válida dentro do movimento dialético entre forma e conteúdo. Para tanto, o famoso *Instinto de nacionalidade* (1873), de Machado de Assis, vem bem a calhar: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (ASSIS, 1959, p. 135). Exige-se do escritor, portanto, para uma articulação adequada daquilo que se observa em volta e que guarda nossa nacionalidade, a criação, no texto ficcional, de uma voz narrativa singular, um ponto de vista consistente que coordene matéria local e forma literária. Não estamos nada distante, como se pode perceber da hipótese que perpassa todo o pensamento de Roberto Schwarz e que foi sintetizado por Franco Moretti, embora este não mencione aquele diretamente, numa *lei da evolução literária*: “(...) em culturas pertencentes à periferia do sistema literário (...), o romance moderno não surge como um desenvolvimento autônomo, mas como um compromisso entre a influência formal do Ocidente (geralmente francesa ou inglesa) e materiais locais.” (MORETTI, 2000, p. 50). Um compromisso de nossa vida intelectual, uma verdadeira dívida externa no campo da cultura, como nota Roberto Schwarz e que é traduzida, para Franco Moretti, na fatura das obras, em “formas estrangeiras, material local – e *formas* locais. Ou,





simplificando: *tramas* estrangeiras, personagens locais e, então, *vozes narrativas* locais” (MORETTI, 2000, p. 53). Revela-se aqui um problema crucial para a representação ficcional em nosso romance oitocentista. Ao se conjugar observação da realidade e nacionalismo literário, surge mais um critério, que se soma ao nacionalismo e a observação, para a existência de uma representação ficcional em nosso campo poético: uma voz narrativa que coordene a forma e o conteúdo a partir de uma perspectiva nacional.

A observação da realidade e a incorporação do dado local à estrutura romanesca, entretanto, trouxeram, dentro desse ponto de vista armado sobre o Brasil, um problema crucial para nossa série literária, a saber, a presença da particularidade brasileira na forma do *barbarismo*<sup>7</sup> que, na mesma medida que era elemento definidor da nacionalidade, uma vez que vinha a reboque da matéria local, era problema para a representação no romance. É a expressão na prosa ficcional, através da cor local, daquele sentimento de que “o Brasil dá de dualismo e factício” (SCHWARZ, 2000, p. 21). Trata-se de um problema de fundo cultural<sup>8</sup>, por sua persistência em nossa história literária, e que possui papel importante dentro da relação *observação* e *nacionalismo literário*. A observação objetiva de corte nacionalista tenderia cada vez mais ao complexo de inferioridade e menos a euforia do “ser brasileiro” na mesma proporção em que esse barbarismo se acentuava na prosa de ficção do 19. Releia-se, para exemplo, a passagem de Nabuco sobre a presença do negro no teatro de Alencar.

## A COR LOCAL COMO PROBLEMA PARA A NACIONALIZAÇÃO DA LITERATURA

Visto de longe, o processo de incorporação da matéria local ao romance realizado pelos ficcionistas do 19 possibilita perceber que houve um problema comum para todos os escritores, imposto pelo acentuado realismo do romance oitocentista, e que irmana autores tão díspares, numa certa

---

<sup>7</sup> Chamo de *barbarismo* certos valores da dinâmica da vida social brasileira que negam, em uma escala variável, os valores dos países que nos serviam de modelo e dos quais recebíamos influxos ideológicos.

<sup>8</sup> Para sustentar esta hipótese, evoco dois argumentos para ilustrar essa perspectiva histórica: a teoria de Araripe Jr., a *Obnubilação brasílica*, que tentou resolver esta relação problemática, no século XIX, entre barbárie e civilização; e as atitudes de desrespeito dos intelectuais modernistas da primeira fase com a presença intensiva do *primitivismo* em literatura.



escala de valor, como Bernardo Guimarães e Manuel Antonio de Almeida; Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Trata-se do desconcerto entre matéria local e expressão literária:

Levados à descrição da realidade pelo programa nacionalista, os escritores (...) eram, contudo demasiado românticos para elaborar um estilo e uma composição adequados. A cada momento, a tendência idealista rompe nas junturas das frases, na articulação dos episódios, na configuração das personagens, abrindo frinchas na objetividade da observação. (CANDIDO, 1975, p. 115)

A objetividade da observação, imposição do ponto de vista do nosso nacionalismo literário, incompatibilizava-se, no plano ficcional, com a tendência idealizante que se operava quando da representação ficcional da matéria observada. Isto é, o problema comum de nossos romancistas era o de ler a realidade brasileira a partir da forma romance. Parece um problema crucial para entender a ficção do período formativo: apesar do movimento de observação da realidade, de fidelidade ao real, a representação ficcional efetivava-se a partir de uma distorção idealizada da mesma realidade observada. Imperou um aparente contrassenso entre nossos primeiros romancistas – uma *observação objetiva/idealizadora* da realidade local.

Para o arcabouço de construções simbólicas em nossa literatura, interessa investigar os motivos que levaram os escritores a operarem estas distorções no momento da representação ficcional. Ou por outra, numa pergunta: porque os escritores emparelharam dois princípios de representação tão incompatíveis, *observação* objetiva da realidade e *idealização* do objeto observado? Pergunta que na superfície pode parecer ingênua, mas que possui consequências fundamentais, por estar formulada no campo ideológico do 19, para se entender alguns impasses na constituição de nosso teto simbólico. A idealização do observado se dava porque a matéria local não correspondia, no seu todo, a certos ideais de civilidade ditadas pela Europa, que entravam no Brasil, na literatura, pela forma romance; e, na vida social – uma segunda maneira da literatura absorver as ideologias – pela influência de moldar uma civilização à europeia nos trópicos. Numa redução bem esquemática e grosseira, pode-se dizer que a idealização era acionada, quando da representação ficcional, toda vez que a matéria local tencionava a forma literária e nossos ideais de civilização.

Para que não haja dúvidas do que se disse até aqui: o problema historicamente constituído para o romance oitocentista – e que tem consequências formais diversas – foi o desconcerto que a matéria local em si



produzia no âmbito do discurso romanesco, pois esta, a matéria, produzia um sentimento de descompasso com o qual o escritor deveria lidar – guardava em si a potência de representação de nossa nacionalidade, mas ao mesmo tempo nos punha na condição de um país não civilizado, isto é, nos jogava pra longe de nossos ideais de civilidade e, de roldão, de nação. Um problema sério para a afirmação nacional: batemos no peito e dizemos que este somos nós, mas fazemos isso muito timidamente, nestas primeiras décadas de romance, pois temos constrangimento do que somos – uma vergonha que teremos de lidar, seja para varrer pra debaixo do tapete, como sugere o europeizante Nabuco; seja para solucionarmos por um viés de “patriarcalismo esclarecido” do primeiro Machado; seja inclusive para batermos o pé, de maneira bem enfezada, como em um Alencar, assumindo as consequências do que somos. Em qualquer um dos casos, a observação, o nacionalismo literário, voz narrativa local, a idealização e os influxos da forma importada estão presentes – e a maneira de lidar com estes elementos básicos para a composição de nosso teto simbólico, de nosso sistema literário, variaram de escritor para escritor – e é nessa diferença que surgia as polêmicas.

### AS CARTAS A CINCINNATO (I)

A leitura que Franklin Távora empreende dos romances de José de Alencar, nas suas *Cartas a Cincinnato* (1872), está inserida nestas coordenadas que ficaram sugeridas acima: clama por observação, critica a idealização “senial” e busca o fator nacional na representação da matéria local – e a polêmica que a leitura de Távora provoca está localizada justamente em *como* se representa essa matéria local. As *Cartas*, portanto, enunciam em si os problemas do processo de representação ficcional no romance oitocentista.

Quando Franklin Távora (1872) analisa o romance *O gaúcho* (1870), anuncia desde o início que se trata de uma “fábula rachitica” (TÁVORA, 1872, p. 4), que como romance de costumes da campanha sul rio-grandense, “é desnaturado, falsíssimo, apocrypho” (p. 7). E completa: “Tal qual foi concebido e executado, importa a mais pungente palinodia contra a gentileza, a masculinidade, a fama das illustres façanhas e legendarias tradições do campeão das savanas australes.” (p. 7). Em suma, o romance é uma triste concepção que em nada contribui para a fixação de nosso “ser brasileiro”: “(...) o que fica fora de duvida (...) é que *O gaúcho* não passa de uma



produção cachetica, de que a litteratura brasileira pouco se deverá lisonjear.” (p. 94)<sup>9</sup>.

O que estaria por trás dessa recusa clara, por parte de Franklin Távora, da permanência de *O gaúcho* no teto simbólico de nossa literatura? Vejamos.

De início, a recusa de Távora em aceitar o gaúcho como um tipo nacional fundamenta-se no fato de José de Alencar não ter saído do Rio de Janeiro para escrever o livro, isto é, de praticar uma literatura de gabinete – um argumento que arma toda a leitura de Távora:

(...) Senio tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas essas variadas particularidades, que só bem apanhamos em contacto com ellas) sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isto o faz cahir em frequentes inexactidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela.

Porque (sic) não foi ao Rio Grande do Sul, antes de haver escripto o *Gaúcho*? A litteratura é uma religião, e tem direito de merecer taes sacrificios de seus sinceros cultores. Não nos teria então talvez dado esses esboços de physionomia fria, de cutis contradictoria, concepções hybridas, a titulo de figuras esculpturaes e legendarias de campanha. (TÁVORA, 1872, p. 15-16)

Frequentes inexactidões: o romance de Alencar, para Távora, é uma série de deturpações da realidade, pois o que impera como força de representação literária em *O gaúcho* não é a observação objetiva, mas a imaginação falaciosa, criadora de “chimeras” (TÁVORA, 1872, p. 15): “*Senio*, à força de querer passar por original, sacrifica a realidade ao sonho da caprichosa imaginação.” (p. 14). O papel da imaginação na construção do romance é inclusive pernicioso, principalmente da maneira como figura em *O gaúcho*, “porque importa uma corrupção do sentimento natural e racional, o rebaixamento vivo e indecoroso da especie” (p. 7). A objeção de Távora sobre a criação de Alencar é o fato de ela ser muito mais a projeção da imaginação do escritor, por isso arbitrária e inverossímil, do que uma recuperação, por observação, da realidade local. Daí ele afirmar que em “definitiva não ha criação; reproduzir, imitar, eis quanto nos cabe”, para em seguida postular: “Logo, a natureza em primeiro logar, e depois complexa e completa observação.” (p. 147).

---

<sup>9</sup> Mantive a ortografia da primeira edição em livro (1872).



Tal é o apego de Távora à ideia de que só a observação pode criar boas representações do elemento nacional, que ele empreende uma verdadeira leitura microscópica do romance alencariano, rastreando as inverossimilhanças da narrativa. Távora se detém em uns dois ou três episódios para apontar os disparates no romance de Alencar, criando uma discussão, por vezes, bizantina. Na carta 3, por exemplo, Távora critica a maneira como Morena, a futura égua-companheira de Manuel Canho, é domada por este protagonista:

Para quem sabe o que é a egua bravia, *maxime si está recém-parida*, essa *transusão de sentimentos affectuosos*, de que nos fala *Senio*, operada, entre morena (sic) e Canho, é o cumulo do absurdo, senão do ridiculo.

Perguntai, desde o sertanejo do norte até o picador da cidade, e d'este até o gaúcho da campanha do sul; perguntai a qualquer pessoa de todos os paizes, entre os primeiros povos dados á arte de montar, mais astutos, mais ferteis em artefactos e fraudes para illudir os sentidos aguçados, levados ao ultimo acume, da egua parida, si é possivel essa scena por mera sympathia ou influencia sentimental; e todos rirão de vossa ingenuidade. (TÁVORA, 1872, p. 26)

Note-se o movimento crítico de Franklin Távora: para acusar o episódio de inverossímil, ele erige como parâmetros de verossimilhança narrativa informações externas ao texto. *Perguntai, perguntai* – é o pedido que Távora faz ao leitor para provar que a cena é “o cumulo do absurdo”. A coerência da narrativa estaria na verificação da ação no mundo real – o que leva a ideia correlata de veiculação de verdade na ficção. Franklin Távora, segundo Eduardo Martins, “(...) deixa perceber uma visão do verossímil como conformidade à realidade externa ou à informação histórica. Para ele, o trabalho do crítico é uma espécie de caçada ou colheita dos erros semeados numa obra” (MARTINS, 2005, p. 173-174). Estamos diante daquilo que Roland Barthes (1971) formulou em seu famoso texto, *O efeito de real*, como verossimilhança referencial: o texto só se legitima como uma representação verdadeira, coerente mesmo, se corresponder ao elemento real que o texto tomou de partida. Um critério de imitação que Alencar não está isento de possuir também, como comprova sua polêmica com Nabuco (1875) ou o prefácio escrito a *Sonhos d'ouro* (1872). Aliás, a própria necessidade de abarcar nossa realidade prevista pelo programa nacionalista previa esta concepção de verossimilhança no romance – embora também seja vigente em Alencar, como as próprias notas em *O gaúcho* podem atestar de um conceito



de verossimilhança discursiva (BARTHES, 1971), pois o escritor cearense “compreendia [verossimilhança] retoricamente como coerência interna, adequação ao opinável e às regras dos diferentes gêneros.” (MARTINS, 2005, p. 173).

Franklin Távora exige que a literatura seja um “daguerreótipo” da realidade, emparelhando, sinonimicamente, verossimilhança textual e verdade externa. Entretanto, uma pergunta surge ao longo de suas considerações, que matiza essa obsessão pela fidelidade ao real: “E o cunho nacional de uma obra consistirá em reproduzir ella quanto se acha em a natureza (sic), nos costumes do povo, nos preconceitos e fragilidades de uma raça?” (TÁVORA, 1872, p. 214). A noção de “imitação” e “verossimilhança externa” é matizada, quando Távora concede espaço para o ideal na representação ficcional – e isso por conta daquele desconcerto que a cor local produzia no âmbito do discurso romanesco: “Segundo penso, meu amigo, e me parece recommendar a esthetica, o artista não tem o direito de perder de vista o bello ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza” (p. 215). Curiosamente, aquilo que Távora jogou pela janela entrou pela porta dos fundos: a imaginação que havia sido desqualificada por deformar a realidade dá as mãos à observação objetiva na medida em que se deve preservar uma “belleza ideal” (p. 215). A volta da imaginação, portanto, é devido a certos valores atribuídos a representação literária e que, segundo Távora, deveriam ser preservados para o bem da identidade nacional.

As passagens em que Távora se debruça sobre a representação dos cavalos são os momentos em que está em jogo tanto o rótulo de inverossímil, concebido nos termos acima delimitados, como também a projeção de certos valores atribuídos por Távora ao universo ideológico que as representações literárias deviam possuir. É extremamente incomodo para Távora a humanização dos cavalos: “São muito discretos, sensatos e reflectidos. A baia é sensível, amorosa e ciumenta de Canho; a tordilha tresanda a humanidade e a piedade christã; o alazão, o pae do lote, é polido e cumprimentador como um conselheiro.” (TÁVORA, 1872, p. 5-6). Na carta 3 em que se analisa o enredo dos capítulos 6 a 11, da primeira parte de *O gaúcho*, Franklin Távora aponta para diversas cenas em que se manifesta claramente a inteligência dos cavalos, que possuem senso de consequência e organização lógica. Tamanho é o incomodo do crítico, diga-se de passagem, que, ao longo dessa mesma carta 3, Távora grafa o nome dos animais somente em minúscula e sublinha ironicamente todos os verbos, adjetivos ou expressões usadas por Alencar – que semanticamente seriam atribuídos a seres humanos – para as ações dos animais.

É inaceitável, para Távora, que sejam tributados valores e sentimentos humanos aos animais, pois para além da inverossimilhança que



esse procedimento gera dentro de um romance que se quer de costumes, ocorre um emparelhamento entre homem e animal, isto é, o animal se humaniza e o homem se brutaliza: “para se chegar a *humanisar* a *sociedade* equina não se hesita em *cavallisar* a sociedade dos homens” (TÁVORA, 1872, p. 7). Ao analisar o uso da palavra *babujar*, por exemplo, que é atribuída tanto ao poldro como a civilização, Távora explode, dizendo:

*Senio* não se contenta sómente com dizer que o poldro *babuja*; e sem se importar com o *simile* pouco lisongeiro a que dá logar seu vaidoso capricho, faz também a *civilização babujar* (como o cavallo) a *virgindade* primitiva das regiões. Aqui não temos simplesmente o rebaixamento do homem ao nível de irracional, idea fixa e capital de *Senio* em sua obra: temos mais isto: o phenomeno supremo e providencial da humanidade, a *civilização*, exerce a função do bruto – *babuja*. (TÁVORA, 1872, p. 44)

As queixas de inverossimilhança, portanto, estão veículas à questão do rebaixamento do homem, que num “romance de nacionalidade” é um tipo representativo, dentro do processo de representação ficcional empreendido por Alencar. José de Alencar rebate essa crítica sobre a humanização dos cavalos, em uma nota que figura no segundo tomo de *O gaúcho*:

Não faltarão quem increpe o livro de inverossímil na parte relativa ao cavalo. Duvidar hoje, depois de tantos fatos e de tão respeitáveis testemunhos, dos resultados admiráveis do instinto dos animais, é uma excentricidade que não vale a pena refutar. Demais, neste livro, a maior parte dos atos inteligentes praticado pelo cavalo são antes atribuídos pelo gaúcho ao animal, do que atestado pelo escritor. (ALENCAR, 1951, p. 401)

Franklin Távora, na carta 6, responde diretamente a esta nota de Alencar, sublinhando, muito confusamente, que o inverossímil está num aspecto moral, a saber a aproximação entre o homem e o bruto: “Todos os actos que increpamos ao primeiro volume do seu *Gaúcho* não só importam operações da razão, mas de uma razão *esclarecida* e *sã* – conquista de civilização adiantada, e também do sentimento mais humano, mais justo, mais apurado, sempre presidido pela consciencia da mais fina moral” e que é, segundo Távora, “antithese de Canho” (TÁVORA, 1872, p. 75). Ou seja, os animais possuem qualidades e sentimentos que o próprio protagonista, um



tipo *nacional*, não tem. O inadmissível é, portanto, o autor atribuir ao animal qualidades do homem; e o homem, por sua vez, ser animalizado.

O argumento de Alencar de que a humanização do cavalo é atribuição do gaúcho é rebatido por Távora, com base numa “pequena teoria do narrador”: para ele, o autor é responsável pelo escrito sempre: “(...) n’uma obra em que o escriptor se limite a fazer as descrições meramente essenciais de tempo e lugar, deixando esclarecer-se o mais á conta do dialogo, nem por isso terá elle menos responsabilidade moral e litteraria.” (TÁVORA, 1872, p. 72). Aliás, as ações das personagens são, segundo Távora, o que mais as define: “Pelos diálogos, pelas idéas n’elles emittidas e travadas, é que principalmente se ha de conhecer o character de cada figura.” (p. 74). As ações, inclusive, são mais importantes do que a fala do narrador: “(...) não será do que o autor affirma *ex autoritate sua* que se deduzirá a excelencia ou inferioridade da ação” (p. 74), pois o que prevalece, deduz-se, é a verdade moral: “Si um autor preconisar e exaltar muito os merecimentos de um personagem, que no desinvolvimento da acção não prevalecerá a recommendação do autor, sinão o que se deduzir do papel desempenhado pelo personagem.” (p. 74). E tudo isso ganha maior importância quando a nacionalidade está em jogo: “E quando o escriptor se propõe a dar um typo nacional e verdadeiro, com maioria de razão não se póde de boa fé abstrahir d’essa responsabilidade legitima e intuitiva.” (p. 74-75).

O comprometimento com a observação e a verossimilhança externa faz Távora minimizar a importância do romance fantástico em prol de um romance mais condizente com a realidade, por uma razão moral:

Parece-me, porém, que o romance tem influencia civilisadora; que moralisa, educa, formão sentimento pelas lições e pelas advertencias; que até certo ponto acompanha o teatro em suas vistas de conquista do ideal social – prefiro o romance *intimo, historico, de costumes*, e até o *realista*, ainda que este me não pareça caracteristico dos tempos que correm. (TÁVORA, 1872, p. 98)

Daí, Franklin Távora, a certa altura de suas *Cartas*, fazer um julgamento moral dos romances de Alencar, chamando-os de “monstrenhos morais” (TÁVORA, 1872, p. 133):

O escriptor propende para a aberração (...). Queres a prova? Eil-o mais logo a offerecer-nos na donzella do salão selecto a creação brutesca da amante que esbofeteia o objecto das suas afeições, e a





quem só verdadeiramente ama depois que se sente por elle injuriada e aviltada, depois que d'elle apanha, como se fora vil escrava – é a *Diva*; ou então um pé nojento, abominavel, immundo, servindo de protagonista da obra, causando horror e asco ao pio leitor, e que dirias uma baixa miniatura excogitada do Quasimodo – é a *Pata da gazella*; ou então o hippocentauro chato, informe, indecoroso, repulsivo, como typo de costumes brazilios – e temos finalmente o *Gaúcho*. (TÁVORA, 1872, p. 144-145)

O clamor de Távora pela observação, mérito atribuído pela crítica às *Cartas*, está sob uma chave singular, pois vai para além de uma exasperação do sentimento de fidelidade ao real de nossos escritores. Quando Távora propõe o conceito de objetividade, há por de trás de sua intenção outro aspecto importante: recusar a concepção de realidade de Alencar. Ao contestar Alencar por fazer a imaginação prevalecer sobre a observação, Távora incide não numa maneira de proceder na relação com o objeto a ser representado, mas nos mecanismos ideológicos que devem ser agenciados para que se efetive a representação (“o belo ideal”). Ao vetar a imaginação, Távora veta, na verdade, os valores que ele não reconhecia como dignos de figurar na ficção. Está em jogo nas críticas de Távora, portanto, as projeções ideológicas que a representação literária carrega em si, provando que o princípio realista que move o romance oitocentista brasileiro é uma maneira ideológica de se ler uma realidade – ou de mascará-la.

## AS CARTAS A CINCINNATO (II)

A recusa ideológica de Távora da leitura que Alencar empreende sobre a realidade brasileira é assinalada pelo crítico já nos primeiros parágrafos da primeira carta. Franklin Távora começa suas considerações apresentando o que ele entende por gaúcho:

Compreendo o gaúcho assim: organização destemida, vasada nos moldes dos Guaycurús ou dos Patagões, que são os primeiros cavalleiros do mundo.

O rebenque e as chilenas castigam e subjulgam os impetos do cavallo indomito.



Há em sua *physionomia* illuminada de um esplendor insano, em seu animo insoffrido, o entumecimento e as palpitações precipites do arrojo semi-barbaro.

Finalmente vejo no gaúcho alguma cousa que se pareça com Osorio ou Zeno Cabral – no espirito, fontes inexgotaveis dos maiores heroísmos, - no sentimento a exaltação e a decisão, que póde inspirar a cálida ventania das savanas, - nas acções , nos gestos, uma resolução firme, implacavel – n'uma palavra, a integra personalisação da virilidade continental. (TÁVORA, 1872, p. 3-4)

E o cavalo, personagem tão importante quanto o gaúcho no romance de Alencar, é definido da seguinte maneira:

E o cavallo do pampa? Comprehando-o d'este modo: susceptivel, vertiginoso, estremecendo de mil inquietações a qualquer leve rumor do deserto, arredio do homem em quem adivinha, por instincto e por lição, um inimigo encarniado de sua independencia; um animal que, ao ver o gaúcho, dispara a correr, com medo de sua crueza, por banhados e coxilhas, impellido pela exaltação, pela investida, pelo desencadeamento dos panicos brutaes; um animal que só possam domar a temeraria audacia e a classica pericia do gaúcho, e a que fora licito applicar, sem risco de impropriedade, o nome expressivo de *desespero* ou *furacão*. (TÁVORA, 1872, p. 4-5)

E a relação entre o gaúcho e o cavalo é assim definida, em sua concepção: "(...) o cavallo o completa; é o seu appendice, ou antes, o seu epilogo; representa o papel de seu escravo, antes que o de seu amigo, e melhor o de victima que o de escravo: o gaúcho é mais o tyranno do cavallo do que senhor d'elle." (TÁVORA, 1872, p. 4).

Para Távora, o gaúcho, em sua transposição para a forma romanesca, deveria ter como traços uma figura de homem destemido, com forte ímpeto para as ações heroicas e a representação da virilidade continental. O cavalo seria o animal que deveria ser subjugado pelo gaúcho e sua relação seria de dominação, brutalidade mesmo, contra o animal cujo ímpeto indomável seria seu traço primordial. A imagem pintada, no final das contas, pelos três excertos acima é o herói prevalecendo sobre a natureza – portanto, não sendo "cavallizado", brutalizado ou animalizado na sua representação ficcional. Curiosamente, é o que o romance de Alencar não possui, como o próprio Távora nota: "Nem um, nem outro, nos dá *Senio*."



(TÁVORA, 1872, p. 5). E, por esta mesma razão, é posto como uma concepção doentia de nossa nacionalidade:

Manuel Canho, apresentado como realizando o ideal do gaúcho, caracteriza-se por estes signaes: odio eterno para com a especie humana, frouxo e afeminado enternecimento para com a raça hippica. *Senio* expressa a doutrina de que o gaúcho tem mais em si de cavallo do que de homem; que dizer *gaúcho* é querer dizer – *coração para uma raça bruta, musculo apenas para a sua propria especie e até para a sua familia.*

Canho morre de amores pelas eguas. Com ellas vive, convive e dorme. Cavallos e poldrinhos despertam-lhe todos os estremecimentos do affecto mais terno e mulherengo. Já viste maior aberração, meu amigo? (TÁVORA, 1872, p. 5)

Franklin Távora, ao esboçar o seu ideal de gaúcho e descrever a representação de Alencar, coloca claramente a questão da polêmica em termos ideológicos. Távora recusa a relação afetiva de Canho com os cavalos, bem como o “ódio eterno” que ele carrega dentro de si para com o assassino de seu pai, sua mãe e sua meia-irmã. É inaceitável, como os grifos do autor sugerem, que ele mantenha relações afetivas com os cavalos e tenha “ódio eterno para com a espécie humana”. Na carta 3, ao comparar as relações de Canho com os animais e os homens, Távora comenta: “Esse coração era a esphinge. Tão vilão para com seu semelhante, quão prodigo de impossíveis affectos para o bruto! Homem que, tendo o sentimento tão apurado para o animal, deixasse de o ter para a sua especie, seria uma aleijão da especie humana.” (TÁVORA, 1872, p. 32-33). O próprio narrador de *O gaúcho* comenta este aspecto contraditório da personagem: “Que anomalia era a fibra cardíaca desse homem?”, continuando logo em seguida: “Quanto se expandia em amor e dedicação com os animais, seus prediletos, tanto se retraía com frieza e indiferença ante as mais doces afeições de sangue que o cercam.” (p. 124).

A representação do ideal gaúcho de Alencar passa, em última instância, no consórcio do bruto com o homem, sendo que muito do bruto prevalece sobre o homem. Canho é mais primitivo que os cavalos. Daí a queixa de Távora sobre a humanização dos animais, pois fazia frente, como disse anteriormente, a barbárie do herói. É isso que Távora não aceita e que está em jogo nas suas concepções de objetividade, imaginação e representação literária. O esforço analítico de Franklin Távora é movido por uma necessidade coletiva – manter a presença de uma identidade nacional na representação literária. O clamor pela observação objetiva e pela busca de



uma realidade ideal se justifica por esta tentativa de estabelecer na literatura nossa identidade. No fundo, as *Cartas a Cincinnato* são menos uma tentativa de destruição das bases do ideário romântico e mais uma contribuição para o problema intrínseco que vinha se arrastando desde os primeiros teorizadores de nossa literatura em como dar expressão à matéria local. Franklin Távora, no final das contas, propõe uma correção das imperfeições da matéria local – gerando a moralização em literatura e criando espaço para um *veto ao ficcional* em nossa série literária.

## FORÇAS DE CONSTRUÇÃO: CAMPO POÉTICO NO OITOCENTOS BRASILEIRO

Dois pontos de vistas ideologicamente armados sobre a realidade – as vozes narrativas locais de Moretti – e que condicionariam duas maneiras de lidar com as forças antagônicas de nosso cenário cultural, sugeridas pela ambivalência da cor local: de um lado, Franklin Távora que pedia mais objetividade na ficção para se ter uma imagem ideal da nação; de outro, Alencar, como bom conservador que era, grudando-se ao dado local até no que ele tinha de desconcertante para a realização de nosso ideal de civilização, e sendo acusado de criador de fantasias e quimeras.

Ambas as posições, que acabaram sendo os dois centros em torno dos quais os intelectuais giravam, tiveram desdobramentos significativos na execução das representações ficcionais do nosso oitocentos, pois fixaram, pelo seu forte poder ideológico, dois tipos de narradores nos romances do período formativo inicial: um narrador-naturalizador que insistia nos elementos da cor local até as últimas consequências; o que implica em dizer que o barbarismo de nossa matéria local tinha mais chances de aparecer na representação literária. Esse narrador traz para o centro da trama ficcional aqueles elementos da cor local que podem gerar constrangimento no que diz respeito ao projeto de construção de um país civilizado. Tome-se como exemplo, um romance como *Til* (1871), de José de Alencar, em que o elemento do favor e o jaguncismo são naturalizados pelo ponto de vista narrativo, incompatibilizando, no plano ideológico da estrutura romanesca e dos valores vigentes na vida intelectual, com as ideias do liberalismo econômico. É posta no centro da narrativa, como se pode perceber, a ambiguidade de nossa matéria local, quando inscrita num mundo de valores que se queria tomar como nossos.



O outro narrador pode ser chamado de ilustrado. Seu principal traço é a insistência em perseguir o ideal europeu, a partir de uma leitura da realidade brasileira fundada na noção de beleza ideal da nação. Embora a cor local seja encarada como um elemento necessário para a literatura manter seu timbre brasileiro, assume-se, deste ponto de vista, que é necessário operar mudanças no momento da representação literária para haver a correção dos “defeitos” do país. Trata-se de uma representação compensatória, pois estava por detrás desta visão o esforço de afinar nossa experiência social e intelectual com a Europa. O início do romance *O cabeloira* (1876), de Franklin Távora é exemplar nesse sentido.

Duas posições ideológicas, dois narradores: um problema único – a incompatibilidade da cor local com a estrutura romanesca, que gera por sua vez uma frincha em nosso sentimento de nacionalidade, pois essa incompatibilidade é um problema posto para a representação literária. Diante desse problema comum, pode-se dizer que esses narradores se irmanam em um aspecto: esforçam-se ambos para remendar as rachaduras da identidade. Mais, os dois narradores acionam um discurso moralizante toda a vez que o conteúdo cria alguma frincha na forma. E a moralização transforma-se em mais uma lei para o campo poético brasileiro...

## A MORALIZAÇÃO EM LITERATURA: O VETO AO FICCIONAL

Em nossa literatura oitocentista, a observação objetiva da realidade dá as mãos à idealização do objeto observado – um contrassenso aparente que é desfeito, se lembrarmos que os escritores eram guiados por aquele sentimento de “estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura” (CANDIDO, 1975, p. 18), pois ambos os conceitos procuravam criar a imagem do Brasil. O clamor pela observação objetiva e pela busca de uma realidade ideal se justifica, portanto, por esta tentativa de estabelecer na literatura nossa identidade – colar-se a realidade, mas não muito porque poderia aparecer algum aspecto desconcertante na matéria local para identidade nacional.

O fato era que a conciliação dos aparentemente opostos se dava porque tínhamos um problema não resolvido na prática romanesca entre nós: o ineditismo dá matéria não possuía soluções formais de representação para a incompatibilidade ideológica que se operava entre cor local e forma literária; ou valores ideologicamente carregados do conteúdo com os valores ideologicamente presentes na estrutura. Aquela “lei” da observação objetiva da realidade trouxe para o romance oitocentista uma segunda “lei”: a



moralização em literatura. A moralização é o mecanismo acionado entre nossos ficcionistas por conta desta incompatibilidade da cor local com a forma romance. Quanto mais se insistia na observação objetiva da realidade, mais a moralização afluía na prosa de ficção.

A consequência direta da observação objetiva e do moralismo para os romances do período formativo inicial foi a criação de uma única interpretação toda-poderosa do objeto representado. Para o bem da identidade nacional, o romance reproduz uma realidade sem fissuras. Mais que isso: elabora uma imagem sem possibilidade de ser ambígua. Assim, essa "obsessão pela 'visibilidade' do literário", que produziu em nossa literatura "uma ilusão extratextual" (SUSSEKIND, 1984, p. 99) – ilusão extratextual, bem entendido, de uma ideal de realidade para o romance do período formativo – cortou o voo do ficcional na decolagem, isto é, já no início do romance brasileiro. Isso não quer dizer que possuíamos documentos no lugar de ficções, como nota Flora Süssekind sobre a prosa naturalista, mas que há um interdito histórico para aflorar aquela linguagem opaca e a plurissignificância do texto – que qualifica certa noção de ficcional –, pois numa prática romanesca que quer construir *uma* identidade nacional de uma literatura em formação não há possibilidades de mais de uma imagem.

Podemos dizer que o veto ao ficcional foi um traço de nossa prosa de ficção do período formativo inicial, mas por um condicionamento histórico-social. A literatura que aqui chegava estava perpassada da ideologia de moralizar pela literatura. Basta lermos as relações de livros à venda nos jornais da época: *O honrado negociante*, conto moral de Marmontel; *Os sete pecados mortais*, de Eugene Sue; *Deus dispõe*, de Alexandre Dumas; *Os anjos terrestres*, de Eschrich. A moralização no romance surge também como critério para definir esse gênero não previsto pela *Poética*. Os próprios manuais de retórica oitocentista, como nota Eduardo Vieira Martins (2005), definiam o romance a partir dessa função moralizadora – o que acabou nobilitando o gênero<sup>10</sup>. Por último, destaco ainda que a instrução via ficção, era uma forma de fazer da literatura um discurso compensatório, na medida em que não havia outros campos discursivos criados em nosso sistema cultural.

\*\*\*

Observação objetiva, imaginação, idealização, sentimento íntimo de ser brasileiro, nacionalismo literário, moralização, veto ao ficcional – são estas as linhas de força que compõem a dinâmica de nosso campo poético ou teto

---

<sup>10</sup> Antonio Candido (1987) aborda, de maneira na mais detida, esta nobilitação do romance via função moralizadora em *A timidez no romance*.



simbólico da literatura oitocentista. Pintado o painel, gostaria de destacar, pondo de lado o sentimento de incompletude que as abordagens panorâmicas produzem, uma vantagem metodológica que é a de tomar o sistema literário do período formativo inicial em um movimento amplo, destacando certa homogeneidade em um período tão heterogêneo como esse. Destaco ainda que as polêmicas são formas de pensar o Brasil dentro do Brasil. O que implica uma consequência muito importante no que diz respeito à constituição de um arcabouço poético em nossa literatura: a voz que fala, por mais que se cole ideologicamente, por vezes, em uma perspectiva europeia, é a de um intelectual na periferia do sistema cultural. Assim, aqueles conceitos abordados, vistos dentro da dinâmica centro-periferia, podem ser redimensionados e combinados a partir da lógica interna que organiza nossa cultura. É o que se tentou sugerir aqui.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. de. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- ASSIS, M. de. Instinto de nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. *Crítica literária*. São Paulo: Mérito, 1959.
- BARTHES, R. O efeito de real. In: BARTHES, R. et alii. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975, v. 1 e v. 2.
- CÉSAR, G. *Historiadores e críticos do Romantismo*. A contribuição européia: crítica e história literária. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978.
- COUTINHO, A. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1965.
- FARACO, C. Todos cantam sua terra/ também vou cantar a minha. In: ALENCAR, J. de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1997.
- LIRA NETO. *O inimigo do rei*. Porto Alegre: Globo, 2009.
- MARTINS, E. *A fonte subterrânea*. José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: EDUEL, 2005.



MORETTI, F. Conjecturas sobre a literatura mundial. In: SADER, E. (Org.) *Contracorrente: o melhor da New left review em 2000*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades; 34, 2000.

SUSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAVORA, F.<sup>11</sup> *Cartas a Cincinnato*. Pernambuco: J.-W. de Medeiros, 1872.

---

<sup>11</sup> Sob o pseudônimo de Semproneo.





## A PRESENÇA DO SINISTRO EM *O PEQUENO EYOLF* (1894)<sup>1</sup>

---

Marly Agumi Sanefuji Werner<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Pertencente à quarta fase, a de dramas interiores, a peça *O pequeno Eyolf*, escrita em 1894, é considerada simbólica e intimista. É a história do casal Alfredo e Rita Allmers, responsáveis pelo aleijamento do filho. Eles nutrem o desejo inconsciente de se verem livres dele. A eventual concretização desse desejo, ou seja, a morte do menino, ao ser atraído pela mulher dos ratos, remete ao ensaio de Freud, *Das unheimliche* (1919), que problematiza o estranho e o insólito, numa tentativa de flagrar os sentimentos ocultos do ser humano. Trata-se do retorno do recalçado que deveria ter permanecido secreto, mas veio à tona; algo familiar que ficou alienado por conta do processo de repressão.

**Palavras-chave:** Henrik Ibsen. Representações identitárias. Simbolismo. Subtexto.

**ABSTRACT:** The play *Little Eyolf*, written in 1894, is considered symbolic and intimate, belonging to the fourth period of interior dramas. It tells the story of Alfred and Rita Allmers who are responsible for the crippling of their son. They share the unconscious desire to get rid of him. The eventual concretization of their desire, i.e., the death of the boy when he is attracted by the woman of the rats, is related to Freud's essay, *Das unheimliche* (1919), which problematizes the strange and the uncanny in an attempt to flaunt the occult human feelings. What happens is the return of the repressed, something that should have remained hidden, but did not; something familiar kept out of mind due to the process of repression.

**Keywords:** Henrik Ibsen. Representations of identity. Symbolism. Subtext.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 14 de outubro de 2011 e aceito em 21 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Prof. Dra. Anna S. Camati.

<sup>2</sup> Aluna especial da disciplina Teorias do Teatro, do Mestrado em Teoria Literária, no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: marly\_werner@ig.com.br



A constituição do sujeito moderno foi resultado de séculos de pensamentos e reflexões. Saber como se deu o nascimento desse sujeito na modernidade é essencial para a compreensão do ser humano de hoje. Conhecer quais foram as etapas para seu surgimento e quais as possibilidades de uma compreensão total deste homem cindido, fragmentado da contemporaneidade é importante, embora se viva no que Zygmunt Bauman considera uma sociedade líquida, na qual tudo parece ser fugaz e se dissolver "(...) mais rápido do que o tempo que leva para moldá-las (...)." (BAUMAN, 2004, p. 7).

Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* afirma que a época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de individualismo, no centro do qual se erigiu uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade e que com as transformações advindas da modernidade "libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas" (HALL, 1992, p. 25). Ele ainda afirma que um dos grandes descentramentos do pensamento do século XX vem da descoberta do inconsciente em Freud.

Contudo, estas ideias de descentramento do eu já permeavam o espírito da época, tanto que Henrik Ibsen (1828-1906), escritor que mais contribuição ofereceu no sentido da descoberta de uma nova subjetividade, representou no teatro aquele ser contraditório que estava prestes a nomear seus sentimentos ao se dar conta de seus conflitos e angústias internos. Nota-se em sua obra que Ibsen refletiu o *Zeitgeist* do cenário europeu de final do século XIX e início do século XX, ideias filosóficas de Kant, Schopenhauer, Nietzsche e Kierkegaard e principalmente as ideias que fariam com que Freud despontasse como uma das maiores influências de todos os tempos. Os personagens e as peças de Ibsen foram exemplos usados por Freud para fundamentar suas teses sobre o caráter e inconsciente humanos.

Segundo Tereza de Menezes (2006, p. 134), em *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*, Ibsen anuncia o início de uma nova era, marcada por rupturas tanto na forma como no conteúdo. A trajetória de suas peças evidencia, como já apontamos, a busca de uma nova forma dramática, e uma escritura que se distancia cada vez mais das peças-bem-construídas, em direção a uma linguagem poética livre o bastante para abarcar o descontínuo e o contingente, o ambíguo e o escorregadio.

Peter Szondi (2001, p. 37-44), em seu livro *Teoria do drama moderno*, promove uma discussão a respeito da "crise no drama" e afirma que Ibsen desenvolveu novas formas, pois as mudanças que ocorriam na sociedade moderna assim o exigiam. Fez uso da técnica analítica na construção de suas peças modernas, apropriando-se das estratégias de construtividade do romance. Escreveu sobre temáticas contemporâneas, abordando problemas e inquietações sociais reais e personagens comuns.



Falou sobre o próprio tempo, atacou a sociedade da época, combateu em seus escritos a paralisia espiritual e emocional do indivíduo e alertou contra uma vida construída sobre mentiras.

A obra de Ibsen é dividida por seus críticos e estudiosos em três fases: peças históricas ou românticas; peças realistas ou naturalistas; e peças simbolistas ou neorromânticas. Tal divisão é considerada legítima, pois, pode-se notar que a maneira de escrever de Ibsen muda com o decorrer do tempo:

O clima mágico, épico e romântico do início vai se transformado em um estudo realista do comportamento humano, em antagonismo com os valores decadentes da sociedade; este estudo se individualiza e se aprofunda, cada vez mais, em busca dos aspectos imponderáveis ou simbólicos, de algo que não pode ser dito. (MENEZES, 2006, p. 54).

A peça *O pequeno Eyolf*, publicado em 1894, é um drama de três atos e pertence à quarta fase. Foi considerada “uma peça intimista, cheia de ação interior e diálogos densos, que necessitava de uma concentração com a qual o público não estava habituado” (MENEZES, 2006, p. 52).

Nesta fase Ibsen já não propunha mais a verdade e liberdade aos homens, sua forma dramática passa a valorizar a estrutura mais aberta das frases e passou a empregar a ambiguidade ou inconclusão das palavras. Em seu estudo sobre a alma humana, Ibsen observa como os seres humanos vão negando e desistindo de seus desejos ou os transformam em sonhos.

Esta fase vai de 1884, quando escreveu *O pato selvagem* – uma peça com uma nova densidade de significados – até 1899, data de seu último trabalho. Ela compreende: *O pato selvagem* (1884), *Rosmersholm* (1886), *A dama do mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *Solness, o construtor* (1892), *O pequeno Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896), *Quando nós mortos despertarmos* (1899).

Sobre esta última fase de Ibsen, Menezes afirma:

Nas suas últimas peças os personagens querem viver a verdade de seu desejo, mais do que buscar a única verdade. (...). Mas mesmo tendo deixado de lado aquela antiga atitude lógica – que buscava causas e consequências inevitáveis para seus comportamentos – eles ainda não sabem lidar com a falta de coesão de si mesmos enquanto sujeitos de um novo tempo. Um tempo marcado pela mudança e pela incerteza. Isto significa que na obra de Ibsen esse novo sujeito estava no início de uma gestação que haveria de continuar pelo século que



lhe seguiu. Um sujeito não mais em busca de justificar seu comportamento com explicações cabais, mas de criar significados e sentidos para suas ações, nomear seus afetos – ainda que este nome seja o indizível, seja aquilo que lhes escapa. (MENEZES, 2006, p. 131)

Sobre *O pequeno Eyolf*, Menezes afirma que o conflito acontece mais dentro do que fora dos personagens, e que o que vai importar será o que emerge de cada um deles a partir dos acontecimentos e como irão lidar com seus vazios internos e com a fantasia construída. Note-se a presença do subtexto, muito do que fala a peça tem de ser intuído por aqueles que leem ou veem a peça.

Ibsen utilizou-se de *trolls* e seres fantásticos na sua primeira e quarta fases. Aqui, em *O pequeno Eyolf*, estes *trolls* são substituídos pela presença da mulher dos ratos. Sua aparição causa uma sensação sinistra e de estranheza e vai ser o ponto de partida para a resolução dos problemas presentes neste núcleo familiar.

A mulher dos ratos (Na soleira, fazendo uma reverência.) – Uma sua criada, senhor, senhoras. Não haveria, em casa, algo que róí?  
 Allmers - Na nossa casa? Não creio.  
 A mulher dos ratos – É que gostaria tanto de poder livrá-los disto.  
 (IBSEN, 1993, p. 15)

Ao partir, tal como o flautista de Hamelin, ela também encantou Eyolf que sai por uma porta lateral sem que ninguém perceba e vai atrás da mulher dos ratos e Mopsemande, seu cachorro.

O motivo da mulher dos ratos nos remete a um artigo de Freud, *Das unheimliche*, escrito em 1919 e que foi traduzido como *O estranho*. Sobre o insólito e sinistro, o autor escreve:

*Tão logo acontece realmente em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho; é como se estivéssemos raciocinando mais ou menos assim: Então, afinal de contas, é verdade que se pode matar uma pessoa como o mero desejo de sua morte! (FREUD, 1919, p. 308)*

Freud ainda afirma: “A coisa toda é simplesmente uma questão de “teste de realidade”, uma questão da “materialidade material dos fenômenos” (FREUD, 1919, p. 309). Menezes afirma que, para Freud, é nas “*lacunas* das manifestações conscientes que devemos procurar o caminho do inconsciente.



Ele se manifesta através de lapsos, chistes, fantasias, sintomas e sonhos” (MENEZES, 2006, p. 112).

Portanto, a presença da mulher dos ratos, querendo levar o que rói, ou seja, aquilo que está no inconsciente do casal Allmers constituiu-se em um processo de volta do recalcado, uma vez que a grande culpa que carregavam bem no íntimo era o fato de Eyolf ter sofrido uma queda durante um ato de amor, quando eles o haviam deixado sobre a mesa e ele havia caído, ficando aleijado para sempre.

Para Erving Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana*:

Quando acontece uma ruptura, portanto, verificamos que as concepções de si mesmo em torno das quais foi construída sua personalidade podem ficar desacreditadas. Estas são as conseqüências que as rupturas podem ter do ponto de vista da personalidade do indivíduo. (GOFFMAN, 1959, p. 223)

O fato de ambos, Rita e Allmers, haverem deixado o bebê Eyolf cair, é uma mácula que não tem reparação, pois falharam no que seria mais sagrado - o cuidado com o filho. A queda é o momento da ruptura e tudo o que decorre daí são remorsos, arrependimentos e frustrações. Então, o pequeno Eyolf parte e vão descobrir o quanto será triste tal partida.

Allmers (Correndo para ela.) Que foi que eles disseram?  
 Rita (Caindo perto da poltrona da esquerda.) Disseram:”a muleta está boiando!”  
 Alfred (Petrificado pelo espanto.) – Não! Não! Não!  
 Rita ( Com uma voz rouca.) – Eyolf! Eyolf! Eyolf! Mas eles tem de salvá-lo!  
 Allmers (Fora de si, como um louco) – Eles tem que salvá-lo! Uma vida tão preciosa! Uma vida tão preciosa! (Ele corre para o jardim.)  
 (IBSEN, 1993, p. 36)

Este diálogo acontece depois de Rita haver dito a Alfred que Eyolf atrapalhava a vida amorosa do casal e haver confessado que tinha ciúmes de Alfred, e que o queria só para ela, sem nada e ninguém para atrapalhar. São sentimentos contraditórios de seres humanos ditos “normais”. Rita Allmers possui a coragem de dizer o que pensa embora tais sentimentos não fossem considerados bons e normais para a época. Rita é uma mulher corajosa, que



dá nome a seus sentimentos, é honesta nas suas manifestações, corajosa e está à frente de sua época. Tem dinheiro e pode ser independente em todos os sentidos.

E, quem é este personagem, Alfred Allmers, tão amado por suas mulheres e por Eyolf, que partiu em direção às montanhas a fim de escrever um livro sobre a "Responsabilidade humana" deixando sua família? Que é sustentado por sua mulher e que teve com sua "meia irmã", um romance idílico que permaneceu no passado e que novamente gostaria de trazer à vida? Alfred é um enigma ou um fraco? Deste triângulo amoroso é o que tem menos coragem de ousar e tomar decisões que o levem para longe de sua zona de conforto.

Sentimentos intensos do passado que vêm à tona com toda a carga emocional de algo reprimido também é a tônica desta peça, o amor entre os irmãos Alfred e Asta que ambos creem ser incestuoso e o reprimem até onde podem, está ali pronto a manifestar-se, mas Asta, que já sabe não ser irmã legítima de Alfred, quer que o mesmo leia as cartas de sua mãe onde a verdade se encontra. Alfred recusa-se a ler as memórias da mãe de Asta, mas esta não ficará tranquila, até poder revelar a verdade. Percebe-se aqui, que mesmo Asta, que parece inocente, não o é, pois, além de amar Alfred, ainda tomou para si os cuidados de Eyolf depois do aleijamento. Rita, por sua vez, sofre por ciúmes de Asta, por Alfred haver revelado em um momento íntimo que ele chamava Asta de "meu pequeno Eyolf", quando eram pequenos. Então quando Rita deseja a morte de um Eyolf também está desejando a do outro Eyolf.

Para Menezes, o sujeito se constitui quando é capaz de simbolizar, de ter uma linguagem, uma possibilidade de representação para seus afetos, pode-se afirmar que o sujeito que emerge, na maior parte da obra de Ibsen, está em vias de nomear os afetos que o movem. Quando Asta entrega a Alfred os nenúfares, ela o faz em seu nome e em nome do segundo Eyolf. Tais flores são as "ninfeáceas que, para os egípcios, eram as mais belas flores, e que como grandes lótus oriundo das águas primordiais, era o berço do sol ao amanhecer. Ao abrir da corola na aurora e fechando-se à noite, concretizavam o nascimento do mundo a partir do úmido" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 633-634) . Asta, ao trazer estas flores, o faz com o intuito de pacificar o coração de Alfred e transmitir-lhe todo seu amor, como se fosse uma mensagem de paz do pequeno Eyolf. Asta lhe entrega as flores, após ter revelado que não são mais irmãos de sangue e, portanto, estão livres do sentimento de pecado de um provável amor incestuoso.



Allmers (Com um olhar perscrutador.) – Você quer dizer que...  
 Asta (Suavemente, com emoção.) – Não diga mais nada, meu querido, muito querido Alfred... (Recolhendo as flores que tinha posto sobre a cadeira.) Está vendo estes nenúfares?  
 Allmers (Balançando lentamente a cabeça.) \_ As plantas que deitam raízes mais profundas.  
 Asta – Encontrei-as na laguna, bem na entrada do fiorde. (Estendendo-as a Allmers.) Tome, Alfred.  
 Allmers (Apanhando as flores.) – Obrigado.  
 Asta (Os olhos cheios de lágrimas.) – É como o último adeus de ... do pequeno Eyolf.  
 Allmers (Olhando-a.) – Do pequeno Eyolf que está lá embaixo?  
 Asta (Baixo.) – De nós dois. (Preparando-se para partir.) Venha, vamos procurar Rita. (Sobe pelo atalho.)  
 Allmers (Apanha seu chapéu e murmura dolorosamente.) – Asta. Eyolf. O pequeno Eyolf... (IBSEN, 1993, p. 60)

Contudo, apesar de seu grande amor por Alfred, Asta é uma personagem que se salva ao decidir não levar adiante este amor. Afinal, que espécie de vida ela teria se ficasse e encarnasse o papel de Eyolf para o casal? Com toda certeza estaria presa numa armadilha para sempre, teria de assumir uma identidade já pertencente ao passado e deixaria de existir como Asta. Se o grande mérito das obras de Ibsen é o fato de criar novas subjetividades, Asta só poderia ir embora, para manter a sua identidade.

Asta (Num tom decidido, soltando a mão que Rita retinha.) Não, não posso. (Voltando-se para Borgheim.) Borgheim, a que horas sai o barco?  
 Borgheim – Daqui a pouco.  
 Asta – Nesse caso, devo apressar-me. (Para Borgheim.) Vamos? (IBSEN, 1993, p. 69)

Ibsen, na última fase de sua carreira, escreve sobre personagens que sabem o que os moveu na realização de suas ações e fazem a narração de si mesmos, reconsiderando seu passado e com o olhar do presente recontando suas histórias uns aos outros, buscando neste processo a revelação de suas identidades e uma solução para o labirinto em que suas vidas se encontram (MENEZES, 2006, p. 129).

Pode-se exemplificar isto com o discurso de Rita Allmers. Após a morte do filho que acontece no final do primeiro ato, marido e mulher passam



o resto da peça discutindo suas vidas, refazendo sua autonarração dos eventos ocorridos. Chega um momento em que Rita muda seu discurso de sempre, e “interpreta” o marido negando que seu desespero fosse por causa do filho aleijado e sim “porque você estava começando a duvidar se tinha mesmo alguma grande tarefa a cumprir que desse sentido à sua vida” (IBSEN, 1993, p. 51).

Com a narração que fazem de si mesmos, os personagens vão deixando para trás a origem de seus medos, vão perdendo o medo de enfrentar seus desejos ainda que os mesmos não sejam nobres e deixam transparecer o lado obscuro e não exatamente santo dos seres humanos.

E o desejo dela se cumpre, mesmo que ela não ouse confessá-lo (através da mulher dos ratos que conduz a criança a se afogar). Mas o mais interessante é que não era só ela que desejava isso. No dia seguinte ao acidente encontramos Allmers confessando à irmã sua tremenda culpa por não sentir a morte do filho com a intensidade que desejaria.

Allmers – Eu quase o esqueci. Eu o tinha esquecido.

Asta – Eyolf?

Allmers – Eu aqui revivendo lembranças das quais ele não faz parte.

Asta – Não, Alfred: por trás de tudo isso estava o pequeno Eyolf.

Allmers – Não, não. Ele desapareceu de minha memória, desapareceu de meu coração. Por um instante eu deixei de vê-lo, enquanto conversávamos, sentados aqui, por um longo momento ele ficou esquecido. (IBSEN, 1993, p. 43)

Menezes (2006, p. 130) escreve sobre este momento da peça que todo o seu eu consciente não quer entrar em contato com o desejo da morte do filho. Mas na cena seguinte, em uma dura conversa com Rita, ela lhe mostra o quanto era forjado o seu amor por Eyolf. Apesar de terem se dado conta dos falsos propósitos que fundaram seu relacionamento, eles não aguentam se despojar completamente das ilusões. O pânico do vazio que criaram, trazendo a verdade à tona, faz com que eles se contentem com a ideia de ajudar as crianças pobres da região. Ele resolve ajudar a mulher nesta empresa, mas diz a ela: “Tenha claro uma coisa, Rita, não é o amor que está te levando a fazer isto.” Ela sabe e concorda: “Não, não é. Pelo menos, não ainda.” (IBSEN, 1993, p. 130).

No final eles conseguem trazer ao consciente os desejos reprimidos, mas tornam a reprimi-los através da sublimação. Vão mudar o objeto de seu desejo, vão sublimá-lo através de um trabalho social com as crianças pobres





da região. Conseguirão? Decisões tomadas em um dia podem esvaír-se no outro.

Menezes compara o casal de *O pequeno Eyolf* ( Rita e Allmers) com o casal de *Rosmersholm* (Rebeca e Rosmer) e afirma que o fato de terem se revelado como eram foi de uma violência tal que perderam o encanto que os unia, que ambos os casais propõe a morte ao parceiro, "o extermínio do que restou do fracasso do seu Eu". Mas diferentes destinos estavam reservados para ambos os casais, enquanto o casal Rebeca e Rosmer se atiram na torrente do rio, Rita e Almers, ainda que não caminhem para a morte, também vão fugir da vida ao dedicar sua vida ao próximo (MENEZES, 2006, p. 131).

Não se pode afirmar que o final atingido pelo casal Allmers seja um final feliz, mas é um final em que há a redenção humana. Eles conseguem através da sublimação atingir um estágio em que poderão pelo menos encarar-se a si mesmos e poderão olhar-se nos olhos com tranquilidade; talvez consigam a ilusão de estarem em paz com o pequeno Eyolf.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1999.

IBSEN, H. *O pequeno Eyolf*. Trad. Fátima Saadi e Karl Erik Schollhammer. Rio de Janeiro: 34, 1993.

FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1975.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.



MENEZES, T. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



## A MENTIRA VITAL EM *O PATO SELVAGEM* (1884)<sup>1</sup>

---

Suzana Mierzva Ribeiro<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** A nova subjetividade presente na dramaturgia de Ibsen será analisada através da representação da paisagem interior das personagens na peça *O pato selvagem*. Nesta peça, Ibsen aborda a mentira vital e o autoengano que, para os seres mais frágeis, constituem uma questão de sobrevivência. As personagens são construídas enfocando a capacidade de autorreflexão, na medida em que elas se percebem como seres múltiplos, contraditórios e em permanente processo. O passado se faz presente e é quase um personagem nas peças de Ibsen, trazendo à cena fatos que explicam a situação presente. Ibsen mostra a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade que serão analisadas à luz das teorizações de Tereza Menezes, Eduardo Giannetti, dentre outros.

**Palavras-chave:** Henrik Ibsen. Subjetividade. Mentira vital. Subtexto.

**ABSTRACT:** The new subjectivity present in Ibsen's drama will be analyzed through the representation of the inner landscape of the characters in the play *The wild duck*. In this play, Ibsen addresses the issues of the vital lie and self-deceit, which to the weakest human beings constitute a matter of survival. The characters are constructed focusing on the ability of self-reflection, to the extent that they perceive themselves as being multiple, contradictory and always in process. The past becomes present and is almost a character in Ibsen's plays, illuminating facts that explain the present situation. Ibsen shows the frailty and the provisional condition of identity that will be analyzed in light of the theories of Tereza Menezes, Eduardo Giannetti, among others.

**Keywords:** Henrik Ibsen. Subjectivity. Vital lie. Subtext.

---

<sup>1</sup>Artigo recebido em 18 de outubro de 2011 e aceito em 20 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna S. Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: smribeiro\_10@hotmail.com



Henrik Ibsen (1828-1906) é descrito por Otto Maria Carpeaux, como “o maior dramaturgo do século XIX”, é o dramaturgo que, mais do que qualquer outro escritor, dominou o início do movimento modernista. Participa de todas as virtudes e de todos os defeitos do século que foi considerado o “século da ciência e da técnica”. Ele preocupa-se também com as descobertas da ciência, com as dúvidas e angústias que os processos de transformação trouxeram-lhe, com a esperança de melhorar, por intervenções da ciência, o futuro da humanidade (CARPEAUX, s. d., p. 29).

Iniciando sua produção com peças calcadas no Romantismo, sua primeira peça, *Catilina*, foi publicada em 1850. Em sua fase seguinte, Ibsen estudou a corrupção das instituições sociais, e isso era algo que lhe chamava a atenção, levando-o a ocupar-se dos problemas da vida moderna. Ibsen marchou pelo Realismo e até chegou a tornar-se verdadeiro adepto ao Naturalismo. Porém ele foi muito além da proposta básica do naturalismo, isto é observar uma situação e detectar possíveis causas sociais, econômicas ou biológicas. Podemos dizer que Ibsen significou para o teatro o que Zola significou para o romance naturalista. Ele acolheu em seus dramas os conflitos de toda uma sociedade, relatando com concisão os problemas do indivíduo. Mais do que isso, abraçou as concepções mais inovadoras de sua época, explorando as noções de hereditariedade e supremacia do ambiente sobre o indivíduo. Entretanto Ibsen não parou, imbuíu-se das tendências simbolistas e também impressionistas, entrando pelas sinuosidades de uma arte mais sutil e menos enraizada no contexto imediato. Assim, ao longo de seus 25 dramas, das quais a última é *Quando nós os mortos despertarmos*, de 1899, alcançou uma riqueza estética que não se deixa limitar por qualquer movimento literário. Dessa forma, Ibsen desenvolveu uma arte que conjuga variados perfis estéticos, uma vez que foi essencialmente inovadora e questionadora.

A nova subjetividade existente na dramaturgia de Ibsen será analisada através da representação da paisagem interior das personagens na peça *O pato selvagem* (1884) que pertence à quarta fase do autor, na qual os dramas interiores são passados em revista. Essa subjetividade foi gestada ao longo de quatro séculos de exercícios de racionalização e subjetivação do pensar e desejar humano. Ibsen propunha novas formas de percepção por parte dos personagens, outras formas de subjetivação a partir da compreensão e da apropriação de suas experiências pessoais e vicárias. O destinatário dessas obras é um ser em ruptura, o homem da modernidade esta dividido entre forças igualmente poderosas, a racionalidade e a subjetividade, e busca uma forma de abarcar a si mesmo de uma maneira que admita esta oposição. Na satisfação e na angústia dos personagens de Ibsen, percebe-se a presença de desejos ocultos ou mal formulados como os responsáveis pelo seu fracasso, enquanto sujeitos de sua própria história.



Ao criar seus personagens, Ibsen deixa pistas por onde podemos levantar hipóteses e estas pistas são apenas as atitudes que os personagens formam frente a certas situações, nunca é uma fala conclusiva que leve a um desfecho obrigatório. O autor vai mostrando psicologicamente a pessoa, de tal forma que o que ela fala, passa a ter outros sentidos. Na dramaturgia de Ibsen o público trabalha com o sentido oculto em toda a peça, ou seja, com um nível mais subjetivo, mais abrangente que o nível do significado (MENEZES, 2006, p. 77).

O novo sujeito da modernidade é aquele que tem uma nova visão de si mesmo: um sujeito cindido por forças opostas, múltiplo e em permanente devir. É esse sujeito que Ibsen expõe ao público como um espelho para que ele se veja. O sujeito moderno é a própria fragmentação, porque em níveis diferentes, ele revela consciência ou inconsciência de suas ações. E seu comportamento é determinado, também, pelos processos inconscientes (MENEZES, 2006, p. 2).

O homem que emergiu do período das revoluções define-se como personalidade a partir de sentimentos e práticas fundadas na sua responsabilidade pessoal, ele se deu o direito da individualização, de só responder por aquilo que é seu, recusando-se a sofrer pelo que lhe é imposto por valores éticos que não escolheu.

Segundo diversos pensadores da modernidade, a verdade e a realidade são construções criadas pelo homem que se transformam em diferentes contextos históricos e geográficos. Para atribuir sentido e valor a sua existência, o homem cria ficções, fantasias compensatórias que o ajudam a sobreviver num mundo em que houve perda de verdades certas absolutas.

Em compensação ele passa a sofrer pela culpa de fazer escolhas que, inevitavelmente, vão deixar de lado muitos de seus desejos ou vão realizar desejos difíceis de serem assumidos como realmente seus. Esta nova noção de responsabilidade pessoal é uma característica dominante na inceptação do sujeito moderno. E podemos observá-la na peça que será objeto de nosso estudo (MENEZES, 2006, p. 57).

Em *O pato selvagem*, Ibsen fala das pessoas que não tem estofo pra suportar a verdade da vida. Os personagens, definitivamente, não são retratados como bons ou maus. São apenas frágeis e dignos de compaixão e simpatia. A partir daí, Ibsen vai aprofundar ainda mais seu mergulho na alma humana e, como ele declara: "(...) sou mais poeta e menos filósofo social do que as pessoas normalmente imaginam. Minha tarefa é retratar os seres humanos." (MENEZES, 2006, p. 48).



Nesta peça, a questão da “verdade absoluta” a ser descoberta é discutida criticada. Hjalmar Ekdal é um fotógrafo, fraco e fácil de manipular que sonha conseguir inventar algo grandioso, mas nada consegue; vive do trabalho da mulher que também é fotógrafa, que muitas vezes faz o trabalho dele, com isso poupando-lhe tempo para que pudesse dedicar-se às suas invenções. Hjalmar prefere não pensar de onde vem o dinheiro que recebem do Sr. Werle, o “suposto amante” de sua mulher, uma vez que detectamos indícios no texto de que sua esposa Gina teria sido amante do sr. Werle, antes de seu casamento com Hjalmar, e que Hedvig poderia não ser sua filha. Eles vivem em paz em sua casa humilde, na qual tem um sótão, onde criam alguns animais como pombas, galinhas e um pato selvagem ferido em caça, salvo por um cão que o tirara do fundo do lodo.

Entretanto, o confuso personagem Gregers Werle, “fanático da verdade”, destrói a mentira vital em que essa família vive, e como consequência, arruina a vida rotineira do casal, causando o suicídio da filha Hedvig. A temática da peça é, portanto, a “mentira vital”, sem a qual os seres frágeis não podem viver. Para sobreviver, Hjalmar precisa da cegueira salvadora e iluminadora que nos protege de pensar e de viver plenamente o peso absurdo dos nossos erros e a certeza do nosso fim (GIANNETTI, 2002, p. 65).

“Ibsen vivia em seu tempo e tinha uma forma muito livre e pessoal de compreender a realidade” (MENEZES, 2006, p. 59). Seus personagens, desde o início, apresentam conflitos, internos e dúvidas e, logo na primeira cena, uma série de elementos é introduzida que envolve o mistério, como se fosse uma obscuridade, que vai insinuar erros e omissões do passado. Podemos observar isso no diálogo que ocorre no primeiro ato entre os empregados.

Nesta primeira cena, o Sr. Werle, rico empresário, oferece um jantar para o filho, que não via há cerca de quinze anos. Podemos identificar o prenúncio de azar, porque foram treze lugares ocupados à mesa. Ficamos sabendo isso apenas no último ato, onde Gregers, fala que resolveu ser o décimo terceiro à mesa. É interessante observar que em algumas culturas considera-se que o número treze como sendo algo que envolve a má sorte; na noite da Santa Ceia também eram treze à mesa. Um dos convidados tenta esconder o rosto quando o senhor Ekdal sai do escritório e atravessa o salão porque a outra porta estava trancada. Todo esse suspense nos remete a um conjunto de elementos que nos fazem lembrar-se dos romances e histórias policíacas, onde há sempre um crime a ser desvendado que é revelado somente ao final da narrativa. Em *O pato selvagem*, o suspense também será mantido até o final da peça.



Essa comparação não é tão forçada quanto parece à primeira vista: Gregers Werle reencontra seu amigo de infância Hjalmar Ekdal, na festa que é dada em homenagem a sua chegada, e começa nessa mesma noite a fazer investigações, sobre o passado de seu amigo. Conforme as evidências vão aparecendo, é descoberto um mundo de manipulações e falsidades. O Sr Werle enriqueceu às custas da ruína da família Ekdal; há fortes indícios que tenha maltratado e traído a esposa, com a governanta Gina, agora casada com Hjalmar, e depois da morte de sua mulher, faz manipulações que levam sua ex-amante grávida casar-se com o amigo de infância do seu filho.

Entretanto, o senhor Werle não pode ser considerado o vilão, e sim apenas mais um elo de uma longa cadeia formada por toda uma sociedade em crise. Em Ibsen, todas as figuras do drama acabam colocando à mostra as suas indignidades. Ninguém escapa, nem mesmo o próprio Gregers que, ao final, cego em sua fúria corretiva, por fazer prevalecer seu ideal, leva à morte Hedvig (filha de Hjalmar, de quatorze anos). De uns o pecado é a ambição desmedida, de outros a fraqueza, a leviandade, e o egoísmo. Em Gregers, é o radicalismo por fazer prevalecer o seu ideal, mesmo que isso prejudique outras pessoas. Ele tem como única preocupação "a exigência do ideal", a busca da verdade que vai causar uma série de desgraças em uma família que não pode encarar a tal verdade. Todos perdem com este idealismo cego e mesquinho (MENEZES, 2006, p. 48).

Segundo Menezes, Ibsen criou vários personagens que passaram a vida movida por um ideal. O mais radical de todos os personagens de Ibsen é Brand. Gregers Werle, em *O pato selvagem* é o "cobrador do ideal" que causa a morte e desolação na casa daquele que considerava seu grande amigo de infância, e o final de todos esses "justiceiros do ideal" nunca é glorioso, o que leva a pensar, acertadamente, que o autor condena o idealismo como o grande empecilho para que o indivíduo encare sua verdade pessoal. Assim o ideal da objetividade é a completa anulação da subjetividade na busca do conhecimento (GIANNETTI, 2002, p. 74).

Nesse contexto, a figura do pato selvagem simboliza o caráter ilusório e enganador que permeia todas as ligações, sentimentos e gestos. A única saída é encontrada pelo velho Werle e a Sra Soerby que têm a coragem de confessar abertamente um ao outro as suas falhas e deslizes. Porém não são todos os seres humanos que conseguem revelar seus mais profundos segredos, os círculos concêntricos do ocultamento de si descritos pelo "homem subterrâneo" têm um centro comum.

Através da peça *O pato selvagem*, Ibsen vai contestar suas próprias asserções anteriores. Se em outra obra o Dr. Stockman era o defensor incondicional da "verdade" e afirmava que "os que vivem na mentira devem ser exterminados como vermes", em *O pato selvagem*, outro médico Dr.



Relling, contestava: "(...) retire do homem mediano as suas ilusões de vida e estará retirando, com o mesmo golpe, a sua felicidade." Assim ele revela um mundo em que as pessoas comuns constroem suas fantasias para poderem continuar lidando com a realidade (MENEZES, 2006, p. 48).

Segundo Eduardo Giannetti:

Na mente de cada indivíduo há coisas que ele prefere que estranhos não saibam e, mais perto do centro, coisas que os íntimos não devem saber. Mas há também coisas que ele próprio – o centro alerta que determina o que os outros devem ou não saber – prefere não saber. O autoengano, do ponto de vista psicológico, é a continuação do engano interpessoal por outros meios. (GIANNETTI, 2002, p. 105)

Pois os limites da racionalidade fria e o valor positivo do autoengano aparecem também com clareza em situações agudas de adversidades. O dom de mentir com sucesso pra si mesmo pode ajudar a manter a vida, nos momentos em que a sobrevivência esta por um fio. Assim, para que eu me engane com sucesso, dentro do modelo proposto, é preciso que eu minta para mim mesmo e, ainda por cima, acredite na mentira. Em *O pato selvagem*, Hjalmar Ekdal é um dos personagens que necessita dessa mentira para poder sobreviver, por isso ela torna-se vital. Dessa forma a mentira que contamos em silêncio para nós mesmos não mente, seduz. Ela se reveste do semblante da verdade pra melhor mentir (GIANNETTI, 2002, p. 120).

Nesta peça, Ibsen aborda a questão da mentira vital e do autoengano que, para os seres mais frágeis, constituem uma questão de sobrevivência. As personagens são construídas enfocando a capacidade de autorreflexão, na medida em que elas se percebem como seres múltiplos, contraditórios e em permanente processo. Eles possuem um novo tipo de angústia que não pode se expressar por ações lineares com causa e consequências claras. Isto pressupõe uma psique, uma zona não revelada das motivações humanas, uma densidade da intenção que não pode ser expressa em simples gestos ou palavras (MENEZES, 2006, p. 72).

Segundo Giannetti:

O autoengano é questão de sobrevivência, o desafio de sobreviver e procriar com sucesso na natureza é um jogo de astúcia e agilidade, sorte e força bruta – um jogo no qual nem todos os chamados logram se a fazer escolhas, A arte do engano – o uso pelo organismo de traços morfológicos e de padrões de comportamento capazes de iludir





e driblar os sistemas de ataque e defesa de outros seres vivos – é parte expressiva do arsenal de sobrevivência e reprodução no mundo natural. (GIANNETTI, 2002, p, 18)

O novo conhecimento gerado pode alterar radicalmente o nosso entendimento acerca da natureza do saber preexistente e do seu valor de “verdade”. O conhecer modifica o conhecido. Em *O pato selvagem*, a questão do desconhecido é uma bomba relógio tiquetaqueando e pronta pra implodir ou não, o edifício do saber estabelecido. Uma ameaça pulsando em tudo o que se mantém de pé. E explode quando Gregers Werle revela a “verdade” a Hjalmar (GIANNETTI, 2002, p. 52).

A diferença específica do autoengano é que ele, em contraste com o engano interpessoal, nunca é consciente ou deliberado:

As mentiras que contamos para os outros *podem ser* – e com frequência são – escolhidas e premeditadas. As que contamos para nos mesmos *já* são. Ninguém escolhe o disfarce íntimo ou a mentira secreta com que se ilude, se ludibria e embala a si mesmo. O autoengano viceja em câmara escura. A eficácia de seu processamento mental, como um filme por revelar, não admite claridade. (GIANNETTI, 2002, p. 121)

O simbolismo do pato selvagem, ferido e domesticado, representa as diferentes fragilidades de cada um dos personagens. Na peça, Ibsen deixa transparecer o mesmo inconformismo social que está presente em todas as suas peças anteriores. O pato selvagem é o animal que serve de título para sua obra, e que representa simbolicamente a condição humana. Praticamente todos os personagens possuem um pouco de pato selvagem domesticado com o passar do tempo, aceitando a situação e adaptando-se a ela por comodidade.

Essa presença do pato selvagem revela cada um dos personagens de uma forma que os diálogos não poderiam revelar. Ele simboliza em outro plano do discurso que não é o dos diálogos. O animal ferido nos remete a Gina, que faz o seu trabalho e do marido para sustentar a família, e foi seduzida pelo velho Werle; a pobre Hedvig, que adora seu pato e dispõe-se a sacrificá-lo para provar seu amor ao pai, mas por último prefere matar a si própria; e ao velho Ekdal que vive caçando coelhos em seu sótão. Todos esses personagens possuem um pouco da natureza do pato selvagem, pois sobrevivem à mercê de seus destinos que muitas vezes são cruéis.



Esse pato foi atingido por uma bala de um caçador (Sr. Werle), e como é característico da espécie segurar-se ao fundo até a morte, ele foi salvo por um cão que o feriu na pata, e desde então, é mantido em um sótão, onde vive em meio a coelhos e galinhas. A função do pato no texto é de um elemento aglutinador, cheio de significados. Para começar, serve de metáfora para o anseio do homem em libertar-se das amarras em que as convenções sociais o mantém aprisionado. Também pode simbolizar o isolamento humano; a divisão em classes aumenta ainda mais esta condição. Ao lado do sentido social que emerge em *O pato selvagem*, uma constelação de temas e um modo de abordagem que se afasta claramente do perfil realista se configura e adentra os limites mais sutis da psique humana.

Segundo Eric Bentley:

De *O Pato Selvagem* (1884) em diante, Ibsen torna-se cada vez mais o que foi chamado de místico – significando (...) edificante embora ininteligível. A verdade é que (...) o Naturalismo torna-se menos a substância e mais uma máscara, que é empregado um simbolismo complexo, astucioso – para o pavor daqueles que esperam que o simbolismo seja puramente decorativo ou alegórico (...). A primeira geração dos filisteus, que era como Ibsen denominava homens como Manders [*Os espectros*], Kroll [*Rosmerholm*], ou Brack [*Hedda Gabler*], tentou abalar Ibsen com seu ódio; a segunda geração quase o matou com sua amizade. Deve-se voltar para as peças do último período de Ibsen para redescobrir um gênio torturado, introvertido, inteligente, repelente, oblíquo e sutil. (BENTLEY, 1991, p.160)

Também podemos observar uma fuga da atitude naturalista, observamos isso quando as imagens são apenas sugeridas, tal como o sótão onde vive o pato selvagem, que guarda animais. Porém, esse espaço, por mais simples que pareça, possui uma forte ligação com todos os personagens da peça, cheio de significados e simbolismos. Os personagens vão revelando-se sutilmente. Esse sótão pode ser considerado uma válvula de escape dos personagens, que tentam fugir da realidade que os cerca, e vão ali buscar tranquilidade e paz (MENEZES, 2006, p. 62).

O passado se faz presente em quase todas as peças de Ibsen e por isso passam a influenciar os personagens, visto que são indivíduos subjetivos, e esse passado é que traz à cena fatos que explicam a situação do presente. A reação que as pessoas terão diante desse passado é que irá determinar o comportamento que passarão a exibir ao longo da peça. Dos erros do passado



sempre se chega à *nêmesis* que “é a justiça retributiva que obrigava o indivíduo a enfrentar e expiar a culpa” (MENEZES, 2006, p. 85).

Em *O pato selvagem* encontramos pessoas que não conseguem levar sua vida de forma verdadeira, porque ficaram presas a fatos que ocorreram no passado, suas identidades ficaram ligadas as pessoas que marcaram sua história passada. E temos evidências que esse passado está vivo no presente, em forma totalmente humana, pois Hedvig (que pode ser filha do Sr. Werle) faz parte do presente. Segundo Giannetti “o passado é a lenha calcinada; o futuro é a promessa de combustão” (GIANNETTI, 1997, p. 151).

Em *O pato selvagem*, quando revelado o passado, faz com que todo o futuro seja modificado, se isso não acontecesse, se o passado não fosse revelado, não faria diferença no futuro. O texto de Ibsen mostra a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade. Nesse texto, podemos observar claramente a angústia, as dúvidas e as ambiguidades que povoam o mundo subjetivo; há personagens com dimensões interiores que se expressam pela ambivalência das palavras e pela ausência delas. Gina é uma dessas personagens. Existe também a confrontação de personagens em uma situação limite, na peça pode ser a questão da traição, ou a dúvida de paternidade de Hedvig, o que resulta em um relacionamento intenso entre Hjalmar e Gina, e desse vai emergir um indivíduo novo, na medida em que desenvolve um novo olhar sobre si mesmo como um ser em relação com outro, a partir do momento que toma consciência de seus medos ao invés de se deixar levar por eles.

Ao viajar cada vez mais pelo mundo interior do ser humano, Ibsen passa a perscrutar como os indivíduos negam ou desistem de seus desejos e sonhos, com tamanha facilidade, e utilizando uma nova forma de escrever, insere subtexto nas frestas do realismo e nas aberturas deixadas por frases não conclusivas. O dramaturgo colocou o diálogo realista em um novo padrão; em suas peças havia sempre um texto explícito, mas por meio dele, um texto sub-reptício, subentendido que transfere o leitor a outros possíveis e variados significados. Entretanto os atores também precisavam fazer novas interpretações, pois também estavam se transformando naquele momento.

As palavras usadas em todas as suas peças, especialmente naquela que situamos na quarta fase, não tem apenas um significado e não remetem apenas a uma situação determinante. Na linguagem poética, e Ibsen era um poeta, a palavra é imagem, e imagem que se multiplica no psíquico do público, porque lhe dá a permissão de criar outras tantas (MENEZES, 2006, p. 69). Dessa forma, Ibsen nunca se ocupou em entender o porquê de certos comportamentos, seu trabalho é o de mergulhador que vai jogando luz nos seres que têm a sua frente, em seus movimentos e posturas. Mas faz isso com tal intuição que, por vezes, ilumina seus motivos, suas dúvidas e seus



vazios, fazendo com que o espetáculo comova, e encantam o seu publico, mesmo séculos depois.

## REFERÊNCIAS

BENTLEY, E. *O dramaturgo como pensador: Um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARPEAUX, O. M. Ensaio sobre Henrik Ibsen. In: IBSEN, H. *Ibsen, seis dramas*. Trad. Vidal de Oliveira. Coleção Mestres Pensadores. São Paulo: Escala, s. d.

GIANNETTI, E. *Auto-engano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

IBSEN, H. *Ibsen, seis dramas*. Trad. Vidal de Oliveira. Coleção Mestres Pensadores. São Paulo: Escala, s. d.

MENEZES, T. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.



# OS SUBTERRÂNEOS DA SUBJETIVIDADE DAS PERSONAGENS EM *ROSMERSHOLM* (1886) <sup>1</sup>

---

Deangelis Andriago Ruhmke<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Após o desmantelamento do Romantismo, as pessoas não tinham mais propostas consistentes para lidar com o mundo à sua volta. Desde aquele momento, os valores e os critérios morais na vida político-social passaram a ser elaborados preponderantemente no plano subjetivo. O ser humano começava a adquirir maior consciência de sua subjetividade e complexidade. Em *Rosmersholm*, uma peça que assinala um avanço na dramaturgia, Ibsen revela seu domínio sobre a representação dos desejos inconscientes através da caracterização de Rebecca, a nova mulher, que se aproxima de Rosmer com o intuito de transformá-lo em um instrumento de sua vontade. Nessa peça, Ibsen trabalha com diversos níveis de significado, perscrutando os “subterrâneos” da subjetividade das personagens.

**Palavras-chave:** Henrik Ibsen. *Rosmersholm*. Subjetividade. Simbolismo.

**ABSTRACT:** After the decline of Romanticism, people no longer had consistent proposals to deal with the world around them. From then on, moral values and criteria concerning the social and political spheres of life have been mainly subjectively constructed. Human beings began to acquire greater awareness of their subjectivity and complexity. In *Rosmersholm*, an innovative play in terms of dramaturgy, Ibsen shows his ability to represent the unconscious desires through his characterization of Rebecca, the new woman, who develops a relationship with Rosmer with the intent of transforming him into an instrument of her will. In this play, Ibsen works with several layers of meaning, probing into the deep recesses of the mind of the characters.

**Keywords:** Henrik Ibsen. *Rosmersholm*. Subjectivity. Symbolism.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 18 de outubro de 2011 e aceito em 20 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna S. Camati.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: mestredeangeles@hotmail.com



“O passado nunca está morto, ele nem mesmo é passado. Esse passado, além do mais, estirando-se por todo o seu trajeto de volta à origem, ao invés de puxar para trás, empurra para frente, e, ao contrário do que seria de esperar, é o futuro que nos impele ao passado.” (ARENDR, citada em MENEZES, 2006, p. 1).

A partir da metade do século XIX, especialmente nas duas últimas décadas, o homem moderno começa a desenvolver seu perfil intelectual. Em sua vivência, ele almeja a “verdade”, tanto do mundo interior como do exterior. Queria dominar a natureza, pelo uso da razão instrumental e do método científico, mas queria também conhecer e expressar seus sentimentos íntimos. Percebendo esta consciência cindida, irá tentar, talvez pela primeira vez, assumir suas contradições ao invés de se obrigar a uma escolha que excluiria parte dos fatores constitutivos de sua pessoa. O novo desafio é utilizar-se de todas essas experiências e reunir os dois lados de sua compreensão do mundo: tanto o intuitivo e o poético quanto o inteligível, o objetivo e o analítico.

Após o desgaste do Romantismo, as pessoas não tinham mais ideias consistentes para lidar com a realidade ao seu redor. Desde então, e até os dias de hoje, os valores e os critérios de viver-se, político-social, moral e artisticamente passaram a ser elaborados preponderantemente no plano da subjetividade. Em *Rosmersholm*, Ibsen representa a subjetividade das personagens Rebecca e Rosmer como seres humanos que começavam a ter maior consciência de sua complexidade. A peça pode ser lida a partir do tema da repressão de ideias, difíceis de serem expressas em uma sociedade conservadora.

A repressão pode ser vista como um movimento organizado determinado a acabar com todo o pensamento que não coincide com o *status quo*. Também pode ser vista na maneira como os indivíduos lidam com os códigos morais da sociedade estabelecida. A mais importante conquista de Ibsen, porém, foi mostrar os desejos reprimidos subirem para a superfície das profundezas do subconsciente da mente, e é nisso que *Rosmersholm* atinge sua maior arte. A peça é um retrato de duas almas confusas e torturadas lutando contra si mesmas, bem como contra a sociedade, para criar um nicho para os indivíduos verdadeiramente emancipados. Eles querem emancipar não apenas a sociedade, mas também emancipar a si mesmos.

Por mais que várias tendências como o realismo e o simbolismo, ou as várias modalidades do modernismo, tenham feito uma busca da “verdade” pessoal e individual, o movimento romântico é que desencadeou a grande “quebra” estética e assim surgem muitas das novas posturas da era moderna. Pode-se ver o Romantismo como uma revolta contra a sociedade e seus



preceitos morais que põe em xeque autoridade da razão pela exaltação da fantasia e da intuição.

Por mais que as transgressões românticas tenham tentado não se submeter às regras ou imposições sociais, não foram capazes de impor grandes rupturas no plano moral. Essa ruptura só vai acontecer, quando o homem consegue opor o homem a si mesmo, tomando decisões radicais para conhecer seus desejos. No teatro, essa nova subjetividade foi expressa nas peças de Ibsen que acabam por nos revelar que o "mais importante é conseguir chegar à sinceridade, à verdade absoluta em relação a si mesmo; é obedecer ao comando de nossa natureza individual para sermos nós mesmos e nada mais que nós" (MENEZES, citado em IBSEN, 2006, p. 17).

As obras de Ibsen possuem uma inegável unidade. Como veremos na peça em análise, em *Rosmersholm* e em várias outras peças, os personagens estão em busca de si mesmos, enquanto sujeitos autoritários e fiéis às suas próprias características. Isso leva a peça, o seu drama a uma busca consecutiva, empreendida por Ibsen, para encontrar uma linguagem dramática adequada aos seus propósitos estéticos.

A maior parte dos críticos e estudiosos de Ibsen divide suas obras em "fases" de naturezas distintas: peças históricas ou românticas; peças naturalistas ou realistas; e peças simbolistas ou neo-românticas.

Em *Rosmersholm*, o foco de análise remete à "fase dos dramas interiores", onde Ibsen, segundo Tereza Menezes, relata que ele "desiste de propor a verdade e a liberdade aos homens. Elas continuam a serem os grandes valores do autor, mas ele admite que a mentira possa ser vital para os seres mais frágeis e a liberdade pode assustar a muitos" (MENEZES, 2006, p. 57).

Em *Rosmersholm*, a forma dramática usada valoriza a estrutura mais ampla das frases e a ambiguidade ou inconclusão das palavras. Avança cada vez mais pelo mundo interior, passa a perscrutar como os indivíduos recusam ou desistem de seus desejos, ou os transformam em sonho. A essência que diferencia o drama ibseniano dos demais é que ele, por mais realista que seja nunca se limita à denúncia de um problema social. Ibsen nos revela sempre outra forma de olhar, colocada em outro plano da realidade. Se o tema é a ausência de liberdade das pessoas massacradas pelas convenções sociais, Ibsen cria situações em que somos levados a ver "o outro lado" da questão, ou a maior abrangência em que está inserida (MENEZES, 2006, p. 62).

As palavras usadas em todas as suas peças, especialmente nesta "fase" não tem apenas um significado, um único sentido e não remetem a apenas uma situação determinada. Na linguagem, Ibsen também pode ser considerado um poeta, a palavra é imagem que se multiplica no psiquismo do



público, porque permite criar várias outras. Neste contexto é que Ibsen, segundo Tereza Menezes, “vai falar da felicidade impossível de Rebecca e Rosmer, por motivos tão íntimos e complexos que não podem ser verbalizados” (MENEZES, 2006, p. 70). Este é o foco de análise; a classificação das peças de Ibsen na categoria de “drama psicológico” é possivelmente uma visão limitadora da complexidade de sua obra que é tão psicológica, quanto filosófica, política, etc. Segundo Tereza Menezes, Ibsen quebra essa postura ao introduzir o fator imponderável, criando:

(...) personagens com um novo tipo de angústia que não pode ser expressa por ações lineares com causas e conseqüências claras. Isto pressupõe uma psique, uma zona não revelada das motivações humanas, uma densidade da intenção que não pode ser expressa em simples gestos ou palavras. (MENEZES, 2006, p. 72)

Há momentos em que não se pode atribuir qualquer significado específico, no nível intelectual, a um enunciado de suas peças, mas ele pode fazer sentido dentro do universo de experiência afetiva do espectador. Na peça em análise, quando Rebecca afirma: “(...) em Rosmersholm as pessoas não se esquecem facilmente dos mortos”, a empregada responde: “(...) quanto a isso, senhorita, eu acho melhor dizer que são os mortos que não se esquecem facilmente de Rosmersholm” (IBSEN, s. d., p. 223). Esta resposta, logo no início da peça, vai passar quase despercebida do público, a não ser por uma estranheza de sentido. Mas, de alguma forma, ela vai fazer parte do repertório de experiências de cada espectador sobre o desenrolar da trama. E, no final da peça, quando se esclarecem os atos homicidas e suicidas de Rebecca, a frase fará sentido ao espectador, ainda que sem um significado perfeito. Com este sentido mais oculto da peça, mais subjetivo da dramaturgia de Ibsen, é que encontramos um sentido mais abrangente no nível do significado; isso permite ao espectador ou leitor compreender a situação de acordo com a sua percepção subjetiva.

Em *Rosmersholm*, encontramos Rebecca revelando seus pensamentos íntimos a Rosmer; ela imagina que a confissão aberta de seus erros propiciará a redenção e o perdão. Mas essa verdade plena é barrada na vida cotidiana por valores hipócritas, como o senso de dever e o respeito pela opinião alheia. Outro inimigo da “verdade” é o materialismo desmedido que, de um lado, faz com que tudo e todos tenham um preço e estejam à venda, e, por outro, torna os indivíduos dispostos a sacrificar qualquer coisa e qualquer pessoa para satisfazer suas próprias ambições; situação esta que podemos encontrar nas ações de Rebecca que ultrapassam todos esses limites para alcançar seu objetivo. Esses são, para Ibsen, os oponentes não





só da "verdade" em si, mas da própria natureza humana. Segundo Tereza Menezes: "Os valores universais, que desde o romantismo vinham sendo contestados, passam a ser literalmente descartados em nome de experiências mais pessoais e identificações com aspectos mais particulares, e menos perceptíveis da vida." (MENEZES, 2006, p. 106). Em um mundo de valores questionáveis, o homem passa a atribuir sentido e valor à sua existência para tornar a realidade sustentável.

Nesta perspectiva de tornar a realidade sustentável, Rebecca, filha de uma parteira, que foi educada por seu pai adotivo, o Dr. West, com o intuito de ser uma livre-pensadora, passa a desprezar as restrições que uma moral construída na crença religiosa e procura impor aos desejos da vida. Após a morte do Dr. West, ela encontra um emprego em Rosmersholm, a casa, por várias gerações, de uma antiga família cujos membros mantêm tradicionalmente seus costumes e crenças a ponto de sacrificarem seus desejos e impulsos para o cumprimento de seu dever. Lá moram Johannes Rosmer, ex-pastor, e sua esposa inválida, a infecunda Beata.

Após algum tempo vivendo em Rosmersholm, Rebecca dominada por um desejo desenfreado pelo amor de Rosmer, resolve eliminar a esposa, que constitui, a seu ver, um obstáculo para seus planos; por isso, faz uso dos conceitos que formaram sua criação moral e social, e sua vontade impávida e livre a levam a arquitetar um plano para que Beata leia um livro, no qual a finalidade do casamento é representada como sendo a procriação, de maneira a fazer com que a pobre mulher comece a duvidar da razão de ser de seu próprio casamento.

Rebecca, então, deixa transparecer que Rosmer, de cujos estudos e ideias ela partilha, está prestes a abandonar a velha fé e aliar-se ao grupo dos esclarecidos; e após ter assim abalado a confiança da esposa na integridade moral do marido, finalmente lhe dá a entender que ela, Rebecca, logo deixará a casa, a fim de ocultar as consequências de suas relações incorretas com Rosmer. Fatos esses que levam a pobre esposa, que passa por deprimida e irresponsável, ao suicídio, imbuída do sentimento de sua própria inutilidade e não mais desejando impedir seu amado esposo de encontrar a felicidade. Felicidade e busca esta que podemos associar ao período em que a peça fora escrita. Período este que fora de grande transição social em que a sociedade buscava sua identidade cultural, moral e até mesmo cível, pois além destes fora uma década marcada pela iminência e posteriormente concretizada guerra. Neste período, podemos encontrar um ser como Rosmer que busca a sua identificação cultural. Como observa o crítico cultural Kobena Mercer, "a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza" (MERCER, citado em HALL, 2003, p. 43).



Por mais de um ano, Rebecca e Rosmer vivem sozinhos em Rosmersholm, mantendo uma relação que ele deseja considerar como uma amizade puramente intelectual e ideal.

Mas, quando essa relação começa a ser inteligível de fora pela primeira sombra de intriga e quando, juntamente, surgem em Rosmer dúvidas sobre os motivos que realmente levaram sua esposa a findar sua existência, ele suplica a Rebecca que seja sua segunda esposa, de modo a poder contrabalançar o passado infeliz com uma nova realidade viva. Essa ação reflete a preocupação de Rosmer de iniciar sua concretização de novo ser social.

Após essa proposta, por um momento, Rebecca até demonstra sua alegria diante de sua proposta, mas declara que isso nunca poderá se concretizar, e que, se ele persistir, ela seguirá o mesmo caminho que Beata. Rosmer não consegue entender essa rejeição, o público e os leitores da peça também não, pois conhecemos as ações e desejos de Rebecca para chegar a este ponto, ou seja, ao êxito.

Rebecca é levada a recusar o desfrutar do que ela desejou e articulou para receber, na peça, o que nos é revelado por ela no quarto ato: "Esta é a parte terrível de tudo isso: que agora, quando toda a felicidade da vida se acha ao meu alcance... meu coração esteja mudado e meu próprio passado dela me exclua." (IBSEN, s. d., p. 268). O artigo de 1916, *Arruinados pelo êxito*, de Freud, trata dos casos de pessoas que adoecem "precisamente no momento em que um desejo profundamente enraizado e de há muito alimentado alcança a realização. Então é como se elas não fossem capazes de tolerar sua felicidade, pois não pode haver dúvida de que existe uma ligação causal entre seu êxito e o fato de adoecerem" (FREUD, 1977, p. 331).

Freud nos revela, em suas análises, o questionamento de que seria possível, nesse meio tempo, Rebecca ter se tornado um ser diferente; sua consciência despertou, ela adquiriu um sentimento de culpa que a priva de fruição. E o que lhe despertou a consciência? No texto, Rebecca diz que "foi a visão rosmeriana da vida, ou, seja como for, sua visão da vida, que contaminou minha vontade. E a tornou doente. Escravizou-a a leis que antes não tinham qualquer poder sobre mim. Você, a vida com você, enobreceu minha mente" (IBSEN, s. d., p. 269). Influência esta que podemos entender que só se tornou verdadeira a partir do momento em que ela pôde viver sozinha com Rosmer. Em *Arruinados pelo êxito* Freud argumenta:

Ibsen deixa claro, por pequenos toques de magistral sutileza, que Rebecca na realidade não está dizendo mentiras, mas nunca é inteiramente honesta (...) por isso é-nos permitido supor que sua



explicação de sua renúncia expõe um motivo para ocultar outro. (...) mesmo após a confissão dela, Rosmer, na última conversa entre os dois que encerra a peça, mais uma vez suplica que seja sua esposa. Perdoa-lhe o crime que ela cometeu em nome do amor que sentia por ele (...) “é impossível, pois você deve saber Rosmer, que eu tenho um... passado”. Rosmer recusa-se a ouvir o que quer que seja sobre esse passado. Podemos adivinhar o que foi, embora tudo o que se refira a ele na peça seja, por assim dizer, subterrâneo e tenha de ser construído a partir de indícios e fragmentos. Não obstante, trata-se de indícios inseridos com tal arte que é impossível não compreendê-los (...) agora, porém, compreendemos, naturalmente, que este passado lhe deve ter parecido o obstáculo mais grave à união dos dois – o crime mais grave. Depois de saber que fora amante de seu próprio pai ela se entrega inteiramente a seu, já então superdominador, sentimento de culpa. Faz a Rosmer e a Kroll a confissão que a estigmatiza como assassina; rejeita para sempre a felicidade para a qual preparou o caminho pelo crime, e se prepara para partir. Mas o verdadeiro motivo de seu sentimento de culpa, que faz com que ela seja destroçada pelo êxito, permanece em segredo. (FREUD, citado em MENEZES, 2006, p. 78)

Após esta incursão feita por Freud podemos inferir que são esses motivos subterrâneos que vão fazer sentido para o espectador, no momento da construção subjetiva daquilo que está subentendido, dos fragmentos e indícios contidos nas entrelinhas do conteúdo explícito. O passado parece ser um personagem nas peças de Ibsen que traz à cena os fatos que explicam a situação presente. A forma como o sujeito lida com o tempo passado é que vai determinar o comportamento que passará a exhibir. Dos erros do passado sempre chega a *nêmesis*, a justiça retributiva que obriga o indivíduo a enfrentar e expiar a culpa.

*Rosmersholm*, segundo Freud: “É a maior obra de arte desse tipo que aborda essa fantasia comum em moças. O que a transforma num drama trágico é a circunstância extra de que o devaneio da heroína tenha sido precedido na sua infância por uma realidade precisamente correspondente.” (FREUD, 1977, p. 345). Ainda sobre o trabalho de Freud, o trabalho psicanalítico nos ensina que as forças da consciência que induzem à doença, em consequência do êxito, em vez de, como normalmente, em consequência da frustração, se acham intimamente relacionadas com o complexo de Édipo, a relação com o pai e a mãe – como talvez, na realidade, se ache o nosso sentimento de culpa em geral. Complexo que podemos relacionar à



personagem Rebecca, apenas mencionando o complexo de Electra que seria o feminino do complexo de Édipo.

Há personagens em *Rosmersholm* que são, no presente, criaturas do seu passado, que morrem em vida. Segundo Giannetti:

O passado é a lenha calcinada; o futuro é a promessa de combustão. Ao se admitir que o passado existisse e que uma sucessão de fatos, sejam eles quais forem, trouxe-nos até aqui, há o reconhecimento implícito de que agora é tarde demais pra escolhê-los ou mudá-los. Se eu acabei de ver um círculo e admito para eu mesmo tê-lo visto, isso impõe limites à fixação de crenças. Só a passagem do tempo, o desejo subterrâneo de acreditar o contrário e, quem sabe, o surgimento de uma nova teoria poderá algum dia alterar esse fato em minha memória. (GIANNETTI, 2001, p. 131)

Mas quando se trata de futuro, a história é outra. Em *Rosmersholm*, o futuro é sempre um mistério que só se pode, subjetivamente, inferir e esperar de ações e atitudes que foram inicialmente indiciadas. Se existe alguma coisa irremediavelmente fechada quando contemplamos o passado, existe algo curiosamente aberto quando vislumbramos o futuro. Segundo Eduardo Giannetti, "O que *foi* ou *não foi* não pode ser mudado. O que *será* ou *não será* ninguém sabe ao certo. (...). Nada descarta a possibilidade, porém de que estejamos enganados, ou seja, de que o futuro seja, na verdade, tão fechado quanto o passado." (GIANNETTI, 2001, p. 132).

É o caso de Rosmer que foi incentivado por Rebecca, mas, no final, ele também perde o poder de sua vontade e acaba deixando-se levar pela morte, vista como uma presença antiga em Rosmersholm. Mas o passado não volta apenas para exigir expiação de culpas. Visto ser a busca de si mesmo o grande objetivo dos personagens de Ibsen, é natural que precisem olhar de onde eles vieram para descobrir quem são e para onde querem ir, passando por um processo de análise e autoanálise, como sempre fez o autor consigo mesmo. O que retorna do passado, cobrando suas dívidas, são os equívocos humanos de não seguir seus apelos interiores, sua "verdade", sua vocação, seu "si-mesmo".

Podemos dizer que a obra de Ibsen veio ao encontro do novo sujeito da virada do século XX, o sujeito com uma nova possibilidade de autorreflexão, de se pensar a partir do que nele está errado; não se tratava mais de levar o público a assistir o extravasamento de "sentimentos genuínos", mas sim a trazê-los para discutir sua intimidade e a quebrar a barreira do falso comedimento, questionando os valores sociais que foram



convencionalizados. Situação marcante na vida de Rosmer e Rebecca que passam longo tempo mantendo um estudo que os leva a querer, buscar, almejar um novo caminho social e religioso que os leva posteriormente a um conflito existencial em face desta sociedade em plena mudança.

Encontramos, também, na peça *Rosmersholm*, a presença do folclore da pátria de Ibsen, metáforas e seres imaginários que fazem o papel de interdito à racionalidade. A imagem central da peça é o Cavalo Branco de Rosmersholm, o "fantasma da família": na frase de Rebecca. O cavalo branco é visto ou há rumores de ser visto pelas personagens da peça após o suicídio da Beata. O cavalo branco simboliza o passado, que gira em torno da esposa morta de Rosmer, e assombra os personagens principais. A presença do cavalo branco na sua morte representa a sua incapacidade para lidar com as lembranças que os assombram.

Sabendo que o sujeito se constitui quando é capaz de simbolizar, de ter uma linguagem, uma possibilidade de representação para seus desejos, podemos afirmar que o sujeito que emerge, na maior parte das obras de Ibsen, está em vias de nomear os afetos que o movem. Considerando os conflitos existentes na vida de Rebecca e Rosmer, ambos buscam desesperadamente a certeza da verdade subjetiva, rejeitando os preceitos da religião, da sociedade e do estado. Ibsen trata, em suas peças, como as personagens sentem que a vontade consciente e as explicações racionais não dão conta de seus desejos conflitantes, como o de completude moral e ética, e o da fruição estética e, assim, muitas vezes, acabam por escolher o caminho da morte. No caso das personagens Rebecca e Rosmer, que não puderam ser poupados porque não conseguiram nomear exatamente seus impulsos; não entraram em contato, ou não aguentaram o contato com seus medos e suas impossibilidades.

Tereza Menezes nos revela:

Ibsen nos defronta com personagens que se auto-aniquilam no final de toda uma vida em busca da grandeza do espírito, como é o caso de Rebecca, Ibsen quer muito mais do que denunciar valores morais nos quais uma pessoa pode ficar apegada; quer, justamente, "demolir" o ego para que o personagem se encontre consigo mesmo, sem qualquer uma das amarras ou vestimentas sociais. Mas tais figuras não sabem o que fazer de sua nudez, sua insatisfação com a existência mistura-se à culpa de não terem sido mais íntegros no passado e volta-se contra elas mesmas. (MENEZES, 2006, p. 128)



O passado se volta, até mesmo tragicamente contra o casal Rosmer e Rebecca, quando percebem, mesmo não aceitando, seu desamparo frente à força de seus desejos parcialmente desvelados. Mas o fato de terem chegado a esse ponto foi muito violento para eles, que não se reconheciam mais como os sujeitos sociais que foram, mas também não conseguiram viver em outras ideologias, sem contar com a presença absoluta um do outro em suas vidas. Tiveram uma destruição muito grande de seu mundo que acaba por propor o caminho do suicídio a seu parceiro, a extinção do que restou do fracasso de seu eu. Rosmer e Rebecca acabam por decidir se atirar na torrente do rio e assim Rebecca dá a prova de amor e fé desejada por Rosmer.

Desta maneira observamos que o ser humano começava a adquirir maior consciência de sua complexidade e esta vivência de diversidade e ruptura já acompanhava o homem há vários séculos; em *Rosmersholm* encontramos a expressão da vontade de ruptura com o político-social que mesmo com esse desejo de conquista admirável, era também uma armadilha para a sua própria identidade que poderia perder-se ou fragmentar-se na procura desarrazoada da "emoção verdadeira", que nunca fora encontrada, e que, após toda essa busca feita por Rosmer e Rebecca, extrapola seus limites e leva-os a morte. Morte esta que é expressa por Ibsen com um tom místico, em que cavalos brancos misteriosos anunciam a morte se aproximando. Acontecimento que vem para retratar que ambos têm que enfrentar a culpa de terem trilhado caminhos duvidosos para conquistar a almejada liberdade.

Em *Rosmersholm*, Ibsen trabalha com um sentido oculto em toda a peça, ou seja, com um nível mais subjetivo, mais abrangente que o nível do significado, o uso da sugestão em sua peça, os "subterrâneos" que vão fazer sentido para o espectador, no momento da elaboração subjetiva daquilo que não é dito, dos fragmentos e indícios contidos nas entrelinhas do contexto explícito.



## REFERÊNCIAS

FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GIANNETTI, E. *Auto-engano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

IBSEN, H. *Henrik Ibsen: seis dramas*. Trad. Vidal de Oliveira. Coleção Mestres Pensadores, v. 2. São Paulo: Escala, s. d.

MENEZES, T. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.



# A CONSTITUIÇÃO IDENTITÁRIA DA PERSONAGEM FEMININA EM *A DAMA DO MAR* (1888)<sup>1</sup>

---

Marcia Valeria Costa Sales<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** As últimas décadas do século XIX constituíram um período de intensa busca pela compreensão da realidade interior do sujeito. Na pintura, o impressionismo propõe que o olho do espectador faça a síntese das cores sobrepostas através de uma leitura subjetiva e única. No texto de Ibsen, que será analisado à luz de críticos contemporâneos que se debruçaram sobre o estudo de questões identitárias, observa-se a subjetividade da personagem centrada na figura de uma mulher que vive em uma pequena cidade costeira. Paulatinamente ela toma consciência do seu mundo interno de quereres dissonantes; ela conta com novas formas de compreensão fora e dentro de si e a afirmação do desejo de liberdade.

**Palavras-chave:** Henrik Ibsen. Subjetividade. Simbolismo. Linguagens visuais. Subtexto.

**ABSTRACT:** The last decades of the 19th century constituted a period of intense search for the understanding of the inner reality of the subject. In painting, impressionism relies on the eye of the viewer to produce the synthesis of the superimposed colors through a subjective and unique reading. In Ibsen's text, which will be analyzed in the light of contemporary critics who discuss identity issues, the subjectivity of the character centered on the figure of a woman who lives in a small coastal town is investigated. Gradually she becomes conscious of her inner world of unconscious desires; she counts on new forms of understanding out and inside herself and the affirmation of the desire of liberty.

**Keywords:** Henrik Ibsen. Subjectivity. Symbolism. Visual languages. Subtext.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 14 de outubro de 2011 e aceito em 18 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna S. Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: mavasales@hotmail.com





Situada na confluência do naturalismo e do simbolismo, a obra de Henrik Ibsen (1828-1906) divide-se entre uma possibilidade de leitura que privilegia a exposição do real e outra que explora a sua pretensa transcendência. Publicada em 1888, ultrapassado o período de mais intenso comprometimento social, *A dama do mar* é uma das peças em que as duas vertentes são facilmente assinaláveis. Centra-se na figura de uma mulher que precisa se sentir livre, nomeadamente dos laços afetivos e matrimoniais, para se confrontar com um passado mal resolvido e fazer as escolhas que até então não tinha realizado em consciência.

Segundo Tereza Menezes, autora do livro *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*, foi no século XIX que surgiu um novo tipo de subjetividade denominada como sujeito da modernidade. Para a autora, este novo sujeito traz de volta algo que havia sido perdido desde a efervescência do Renascimento que é a percepção do mundo interior, e essa nova percepção de si mesmo acabava por descortinar um homem cindido, multifacetado e dividido, que acabava por ter, consciente ou inconscientemente, ciência de sua dimensão interior. São sujeitos que, ao adquirirem consciência de que não são plenos e unos, percebem que são fragmentados e em processo de constante devir. A obra de Ibsen veio ao encontro do novo sujeito da virada do século, um sujeito com uma nova possibilidade de se autorrefletir, de pensar sobre si próprio e de analisar suas falhas e fraquezas, ainda que não consiga revertê-las. Assim, muitos dos personagens ibsenianos, ao mostrarem essa faceta do novo sujeito pensante, questionaram radicalmente os valores da burguesia do século XIX, fazendo da obra do dramaturgo norueguês um testemunho das inquietudes, das dúvidas e dos problemas de uma época. Dessa forma, para Ibsen, naquele momento, não se tratava mais de levar ao público o extravasamento de "sentimentos genuínos", mas sim de chamá-lo a discutir sua intimidade e a romper a barreira do falso comedimento, questionando os valores há muito tempo internalizados, ainda que não assumidos íntima e conscientemente, portanto a nova subjetividade presente na dramaturgia foi gestada ao longo de quatro séculos de exercícios de racionalização e subjetivação do pensar e do desejar humanos. (MENEZES, 2006, p. XII-XV).

Na obra de Ibsen, a presença feminina é forte, seja ela positiva ou negativa. O dramaturgo valoriza a mulher, deixando-a questionar seus valores e descobrindo assim novos caminhos, onde seus companheiros se tornam mais conscientes, tendo desta forma uma visão mais humana e moral de suas atitudes. Em *A dama do mar*, o mar é visto como um importante símbolo da dinâmica da vida, tudo sai do mar e tudo a ele regressa, ele é lugar de nascimentos, de transformações e de renascimentos, é a mostra de nossas subjetividades, portanto, através dos símbolos podemos intuir que em cada um de nós dormita uma Ellida, pois nós temos nostalgias secretas, onde



o egoísmo faz o homem ou a mulher agir e que a existência cotidiana ergue sua rotina, mas o mistério situa-se fora desta existência, todavia o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais. Trata-se de uma situação de ambivalência, dúvida, indecisão, e que pode acabar bem ou mal, os personagens podem ser ao mesmo tempo bons e maus, Ibsen raramente dá a chave, mas fornece pistas (CHEVALIER, 1999, p. 592-593).

Com Sigmund Freud (1856-1939), a ilusão de unidade do sujeito se desfaz inteiramente, ele expõe ao mundo um sujeito, cujo psiquismo é dividido em instâncias diferenciadas e antagônicas. Antes de Freud a palavra inconsciente era vista como adjetivo, designando a propriedade daquilo que estava fora do campo atual da consciência e, depois de Freud, passa a ser um substantivo que se manifesta através dos lapsos, fantasias, sintomas e sonhos. Enquanto a necessidade implica satisfação, o desejo – que não se reduz a ordem biológica, jamais é satisfeito, o desejo em Freud, “é um movimento psíquico que não visa um objeto exterior, mas sim algo que está no interior da psique” (MENEZES, 2006, p. 112-114).

Em *A dama do mar*, a liberdade do indivíduo e a construção da sua vida por si mesmo se desenvolvem em um enredo mais místico. O mar, tão relevante para a peça, assume o símbolo da fúria e da calma, o paradoxo que dormita em cada ser humano que se manifesta permanentemente na personagem Ellida, como comenta seu marido Wangel: “Ellida, tua alma é como o mar. Sujeita ao fluxo e ao refluxo...” (IBSEN, s. d., p. 133). Assim também é a promessa do estrangeiro, ela não consegue prosseguir a sua vida porque está ligada a uma promessa. O drama em *A dama do mar* traz como problema a relação entre liberdade e determinismo. Ibsen trabalha com o tema da busca de si e da autenticidade neste novo conjunto de elementos.

No primeiro ato, são mostrados os preparativos de uma comemoração, Ballested, amigo da família e que divide a cena com Bolette, pinta um quadro chamado *A sereia morta*, retratando o momento agonizante de uma sereia que não consegue retornar ao mar. A ideia do quadro foi manifestada por Ellida, pois ela se sentia tal qual esta sereia por morar em um pacato lugar, onde o ar do fiorde de horizonte estreito fazia-lhe asfixiar.

Ellida, na sua primeira entrada em cena, responde ao marido que lhe pergunta se a água do mar estava fria: “Fria? Nem um pouco! Ela nunca esta fria aqui. É sempre morna, quieta, (...) uma água doente.” (IBSEN, s. d., p. 81). Ela compara seu estado de espírito com estas águas, durante toda cena mostra-se um clima geral de constrangimento que aos poucos vai revelando a relação difícil entre o casal. A relação entre Ellida e o mar é descrita como algo místico. O apelido de “A dama do mar” provém de sua necessidade de banhar-se nas águas do oceano. Além disso, ela é tão misteriosa e variável



quanto às marés, existe “um abismo” (IBSEN, s. d., p. 81) entre Wangel e Ellida. Diante disso, Arnholm se inquieta e busca mais detalhes e com isto ela começa a confessar os seus segredos íntimos. Conta que, quando se casou com Wangel, disse para ele que outro homem já havia conquistado o seu coração. Depois disso, o casal nunca mais tocou no assunto. Porém, Ellida admite que “Foi uma sombra que me atravessou a vida e desapareceu, mais ou menos...” (IBSEN, s. d., p. 84). As palavras de Ellida assinalam outro tema que perpassa a peça de Ibsen: as recordações e as lembranças, que possuem um vínculo intrínseco com o passado. Portanto, Ibsen retoma uma questão já desenvolvida no início do primeiro ato. Porém, a simbolização é diferente. O sentimento de ter entregado o seu coração para outro homem contribui para o distanciamento entre os cônjuges. Do mesmo modo, as recordações da mãe impedem que Bollette e Hilda assumam a madrasta como um novo membro da família, fato comentado por Arnholm: “Seu marido com as filhas vivem uma existência de recordações da qual a excluem.” (IBSEN, s. d., p. 88).

Na Dinamarca e nos países nórdicos, as *havfruen* (sereias) são muito belas e podem ser vistas a pentear os longos cabelos loiros na superfície do mar, a apascentar seu gado branco como leite nas dunas, ou ainda em meio às brumas que flutuam sobre o mar no início do verão. Essas aparições geralmente prenunciam tempestades e mau tempo. Se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas, oriundas dos desejos e das paixões “(...) vê-se nelas criações do inconsciente, sonhos, fascinantes e aterrorizantes, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e primitivas do homem” (CHEVALIER, 1999, p. 814).

A imagem, segundo os críticos mais renomados, exerce, nas sociedades contemporâneas, um protagonismo evidente. A relação entre a palavra e a imagem, tem sido um tema constante nos processos de comunicação entre os homens. A pintura *A dama do mar* (1898), produzida por Edvard Munch, nos leva refletir a angústia da protagonista, a qual não se permite viver muito tempo longe do mar, sendo que, este mar onde ela se banha, está em seu íntimo, mostrando assim sua subjetividade, portanto reflete a impossibilidade de decidir seu destino, ficando sufocada entre os dois mundos, o amor do passado, o qual a aprisiona por uma simbologia de união, feita por uma promessa ao mar, ou o marido, aquele responsável por sua segurança na sociedade onde está inserida, e para escolher ela terá que sentir-se livre, e ter em suas mãos a decisão sem sentir-se forçada a escolher. O gesto pintado ou esculpido não é somente um gesto, integra-se no conjunto decodificado da representação figurada, transmite uma mensagem num quadro mais que uma linguagem, é a elaboração de uma mensagem (BONNICI, 2005, p. 305).





*A dama do mar*, de Edvard Munch (1896)

Estas recordações e lembranças sempre voltam e não deixam que as personagens assumam o novo. No caso de Ellida, a possibilidade de um novo amor e uma vida conjugal de fato; no caso das meninas, a possibilidade de ter uma nova mãe. Estas recordações também impedem que as personagens vivam o tempo presente, pois as lembranças atuam como doenças ou perturbações. Preocupadas com o passado, elas não percebem o que acontece em sua volta. Ibsen acreditava que só haveria esperança para a humanidade quando todos os indivíduos se tornassem pessoas autênticas, pois todos os atos devem provir do seu eu mais profundo.

A confrontação das personagens foi um dos pontos que marcou o estilo de Ibsen, pois, ele trata da vida em família, onde a plateia é forçada a sentir o problema como seu próprio, os espectadores levam para casa uma ideia que os acompanhará, e com a qual terão de conviver, isto faz com que surja um indivíduo novo, na medida em que desenvolva um novo olhar sobre si mesmo ou com um ser em relação com o outro.

Ibsen coloca o diálogo realista em um novo padrão pelo uso que faz do subtexto. Para que isto aconteça é necessária uma nova interpretação do ator que também se transforma no momento, possibilitando significados imponderáveis e mágicos.

É intrigante notar que em Ibsen, "(...) o passado domina no lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Deste modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo" (SZONDI, 2003, p. 91).

Szondi, em *Teoria do drama moderno* (2003), observa que a evocação do tempo pretérito no teatro de Ibsen revela o início da dissolução do drama moderno, visto que este é constituído basicamente pela apresentação de um fato presente e intersubjetivo.



As obras de Ibsen são povoadas por personagens atormentados por algo que faz rever sua postura de vida ao se reencontrarem com o passado que tentaram negar. Freud, mais tarde, vai chamar esses fenômenos de pulsões ou forças inconscientes que provocam comportamentos nem sempre desejados pelo sujeito. No texto de Ibsen, as personagens constantemente se deparam com essas forças que elas mesmas não sabem explicar:

Ellida – (...). Sinto que nunca me libertarei desta obsessão. Onde quer que eu vá, ele me perseguirá.

Wangel – Não se libertará de quê? Que queres dizer, querida?

Ellida- Desde pavor... deste inexplicável poder, ao qual minha alma ainda se conserva subjugada. (IBSEN, s. d., p. 97)

Se a vida comunitária pode fazer com que o homem se esqueça do seu Eu, pois ele se agarra no finito da convivência social, Kierkegaard revela que a infinitude também pode causar uma perda da espiritualidade. É neste sentido que se constata a reflexão e a abstração do pensamento. O processo reflexivo é livre de qualquer imposição exterior. O mesmo se pode dizer da imaginação, que é fundamentada na reflexão. A abstração surge como negação da finitude e do concreto. Com efeito, tenta-se ser outro que não se é: "É o imaginário em geral que transporta o homem ao infinito, mas afastando-o apenas de si próprio e desviando-o assim de regressar a si próprio. (...) assim o homem, com o sentimento absorvido pelo imaginário, cada vez mais ele próprio, pois deixa de se afastar do seu eu." (KIERKEGAARD, 1979, p. 209).

O laço entre a dama do mar e o estrangeiro é muito mais forte do que o casamento com Wangel, visto que a união foi feita pelo consentimento e uma vontade em comum: "Mas é a mim que ela pertence, antes de mais nada... (...). Ellida e eu, que ao unir nossos anéis, nós nos uníamos para sempre, por um pacto indissolúvel." (IBSEN, s. d., p. 107). Ellida tinha se unido ao estrangeiro por espontaneidade e não por conveniência como aconteceu em relação a Wangel. Por isso o estrangeiro observa que, caso Ellida decida partir, deverá escolher espontaneamente, sem coerção. Percebe-se, deste modo, que qualquer decisão deve basear-se na liberdade e na vontade do sujeito, como comenta Ellida: "A transformação? Não compreendes que a liberdade de escolha transforma tudo?" (IBSEN, s. d., p. 133).

O homem parece ter muito mais deveres para com a sociedade do que esta para com o homem. Entre os deveres que a sociedade e suas instituições exigem está o conformismo e este resulta em imaturidade e



infantilidade. Ibsen diz que não existe nenhuma maturidade quando o dever não é em primeiro lugar para consigo mesmo (ADLER, 2002, p. 45).

Segundo Ibsen a sociedade da classe média, na qual os homens não ficam em casa, a esposa nada tem a fazer até chegarem os filhos e, quando os filhos chegarem, a mulher se acomodará, no caso de Ellida, não ocorreu, pois ela perdeu seu filho muito cedo e não considerava, até então, suas enteadas como filhas.

Ibsen diz: "Descubra quem você é." (ADLER, 2002, 52). Porque as mulheres são julgadas como se fossem homens, mas elas têm modelos e psiques diferentes, a sociedade é para os homens, o homem é reprimido também pela sociedade, fazendo-se de forte, escondendo seus sentimentos e não percebe o preço alto que paga por isto. A sociedade impõe o casamento, onde ter uma família é a melhor coisa, é sagrado. O casamento é idealização da classe média, cria-se a máscara do amor, o instinto sexual é disfarçado, Ibsen rasga esta máscara e diz que a infelicidade do homem moderno é que está destinado a se tornar um ser exagerado, unilateral, não importa o que lhe escolha fazer.

Wangel pede ajuda a Arnholm, dado que ele já não sabe quais são as medidas que deve tomar para salvar sua esposa. É certo, porém, que "não é um médico comum que poderia dar-lhe remédio... nem são os meios comuns os que se deveriam empregar" (IBSEN, s. d., p. 114). A doença dela não é algo corporal ou uma doença conhecida pelos médicos. O sofrimento de Ellida provém de sua incapacidade em se tornar livre do antigo noivado. Este aprisionamento é incomunicável. Contudo sofre em silêncio, pois as suas lembranças e vivências competem somente a ela. Os problemas existenciais sofridos pelo sujeito, como a angústia diante do futuro, os temores diante do passado, são inexprimíveis, visto que se trata de algo individual e subjetivo.

Quando o sujeito se lança na liberdade da reflexão e esquece o mundo imediato, ele assume uma existência sem conteúdo, visto que lhe falta o finito, portanto o que fundamenta o desespero do finito e do infinito é o fato de que o Eu é considerado tanto possibilidade quanto necessidade. Embora Ellida tenha se casado com Wangel, o vínculo com o rapaz estrangeiro não foi efetivamente destruído. Mas por que ela não consegue esquecer e viver uma nova vida? Temos a promessa, e ela é fiel ao que diz. Além disso, conta que o seu medo aumentou há três anos, na época em que ia ser mãe. Este medo foi um dos motivos que a impediu de se entregar completamente ao marido. Como na pintura de Ballested, o passado surge diante de Ellida e não permite uma vida em liberdade. O que impede o sujeito de seguir o seu próprio caminho é ele mesmo, algo interno. Ela reflete sobre sua vida ao contemplar os animais que não podem conhecer a imensidão do mar assim como ela as realidades de outros povos e culturas: "Elas [as parcas] estão pertinho do



fiorde, onde nadam todas as direções os peixes selvagens, os grandes peixes do mar. Mas todos esses pobres peixes domésticos nadam sem saber disso. Nunca tomarão parte nessa existência desconhecida.” (IBSEN, s. d., p. 101).

Kierkegaard relaciona a “verdade” com a existência do indivíduo, isto é, a subjetividade como fonte da verdade: “(...) a verdade só existe para o Isolado quando é ele próprio que, agindo, a produz.” (KIERKEGAARD, 1972, p. 189). Acontece, pois, que a “verdade” só faz sentido quando ela é apropriada pelo indivíduo, quando faz parte de sua existência. Caso contrário, por mais que um argumento esteja correto e revele algo que já tínhamos como verossímil, podemos continuar duvidando. Kierkegaard procura mostrar que a “verdade” só tem sentido quando transformada em certeza, sendo que esta transformação só pode ocorrer caso haja a interioridade, a tomada da “verdade” pelo indivíduo subjetivamente. Menezes também se manifesta a esse respeito:

Sabendo que o sujeito se constitui quando é capaz de simbolizar, de ter uma linguagem, uma possibilidade de representação para os seus afetos, podemos afirmar que o sujeito que emerge, na maior parte da obra de Ibsen, está em vias de nomear os afetos que movem. Ele desesperadamente a verdade subjetiva, rejeitando os preceitos da religião, da sociedade e do Estado (...). (MENEZES, 2006, p. 128)

Mesmo em uma sociedade que reprime o sujeito, que o transforma em plural ao invés de singular, o personagem Wangel consegue burlar as imposições, e ao perceber que está perdendo sua companheira, ele permite que ela faça sua escolha, demonstrando, assim, o seu amor: “Consinto em que a transação seja desfeita, imediatamente. Pode desde agora, escolher o teu caminho em plena liberdade (...). Escolhe livremente, Ellida. E sob a tua exclusiva responsabilidade.” (IBSEN, s. d., p. 132).

A possibilidade da livre escolha permite à protagonista refletir e perceber que o passado está morto. Ela se liberta do estrangeiro quando diz: “Sua vontade não tem mais poder sobre mim; o senhor para mim morreu: é um morto saído do mar... e que voltará para o mar. Não me causa mais medo. Nem me fascina mais.” (IBSEN, s. d., p. 132). Ellida percebe que o ser humano precisa ser livre para fazer escolhas responsáveis.

O homem moderno busca o outro pelo horror à solidão, mas mantém este outro à distância que permita o exercício da liberdade. Diante da dúvida é que o outro e o eu se relacionam, toda relação oscila “entre sonho e o pesadelo e não há como determinar quando um se transforma no outro” (BAUMAN, 2004, p. 8). A copresença da satisfação e insatisfação da relação





traz mais uma vez a dúvida à baila: devemos escolher sabendo dos riscos do nosso investimento, todavia, os casais “estão sozinhos em seus solitários esforços para enfrentar a incerteza” (BAUMAN, 2004, p. 10). Bauman deixa claro que a relação pode acabar numa manhã de sol em que o outro – este que um dia antes disse “eu te amo – levanta-se da cama e exclama: acabou! Como entender tal mistério? Quais ideias que se auto-organizaram para tal catástrofe?” (BAUMAN, 2004, 29). E continua:

Todos os amantes desejam suavizar, extirpar e expungar a exasperadora e irritante alteridade que os separa daqueles a que amam. Separar-se do ser amado é o maior medo do amante, e muitos fariam qualquer coisa para se livrarem de uma vez por todas do espectro da despedida. Que melhor maneira de atingir este objetivo do que transformar o amado numa parte inseparável do amante? Aonde eu for você também vai; o que eu faço você também faz; o que eu aceito você também aceita; o que me ofende também ofende você. Se você não é nem pode ser meu gêmeo siamês, seja o meu clone! (BAUMAN, 2004, p. 29)

Wangel compreende que Ellida, por ser mulher, não é uma extensão de seu próprio corpo, mas um ser humano pensante digno de respeito e consideração: “Teus pensamentos estavam em outro lugar. Enfim... Eis-te absolutamente libertada de mim. E dos meus. Daqui por diante tua vida, tua verdadeira vida, pode ser vivida dentro de seu ritmo próprio. Escolhe livremente, Ellida. E sob a tua exclusiva responsabilidade.” (IBSEN, s. d., 132).

No final a protagonista compreende o amor de seu marido, com isso consegue dizer não ao marinheiro, confessando que teve forças para escolhê-lo por se sentir totalmente livre, dona de sua escolha. Este foi o único “final feliz” das peças modernas de Ibsen, a única em que o casal conquista um amor ou um relacionamento que faz sentido.





## REFERÊNCIAS

- ADLER, S. *Sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed., Maringá: EDUEM, 2005.
- BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. Vol. I e II. Petrópolis: Vozes, 1986, 1987.
- CHEVALIER J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, 3. ed. Trad. Alexandre Costa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras completas*. Vol. XIV. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- IBSEN, H. *Casa de bonecas*. São Paulo: Abril Cultural, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Seis dramas*. São Paulo: Ediouro, [s. d.] a (Parte I).
- \_\_\_\_\_. *Seis dramas*. São Paulo: Ediouro, [s. d.] b (Parte II).
- KIERKEGAARD, S. A. *Temor e tremor*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- MENEZES, T. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



## O “EU” MÚLTIPLO, CONTRADITÓRIO E EM CONSTANTE PROCESSO EM *HEDDA GABLER* (1890)<sup>1</sup>

---

Saray do Rocio Chila Meira<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este artigo aborda a representação da subjetividade em *Hedda Gabler*, peça do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, escrita em 1890. Hedda Gabler, protagonista da peça, é sua personagem mais complexa e bem construída. Nesse drama psicológico, o autor focaliza as angústias, as dúvidas e as ambiguidades que povoam o mundo subjetivo de Hedda. Não se mostram motivos claros que justifiquem seus atos; ela é como que movida por demônios interiores que trazem à tona desejos inadmissíveis ou reprimidos, que se transformam em ódio, inveja, ciúme. Para representar o novo sujeito da modernidade, Ibsen cria personagens com dimensão interior que revelam os seres contraditórios que habitam a psique humana.

**Palavras-chave:** Henrik Ibsen. Drama psicológico. Subjetividade. Demônios interiores.

**ABSTRACT:** This article discusses the representation of subjectivity in *Hedda Gabler*, written by the Norwegian playwright Henrik Ibsen, in 1890. Hedda Gabler, the protagonist of the play, is his most complex and well-built character. In this psychological drama, the author focuses on the anxieties, doubts and ambiguities that inhabit Hedda's subjective world. The motivations of her actions are never clearly expressed; she seems to be moved by inner devils surfacing unacceptable or repressed desires that turn into hate, envy and jealousy. To represent, the new subject of modernity, Ibsen creates characters with inner dimension that reveal the contradictory selves that inhabit the human psyche.

**Keywords:** Henrik Ibsen. Psychological drama. Subjectivity. Inner devils.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 15 de outubro de 2011 e aceito em 29 de dezembro de 2011. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna S. Camati.

<sup>2</sup> Especialista em Linguística aplicada pela UNICENTRO, professora do Colégio Militar de Curitiba e aluna especial do Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: saraymeira@hotmail.com



Henrik Ibsen nasceu no dia 20 de março de 1828 em Skien, no sul da Noruega e morreu no dia 23 de maio de 1906, em Cristiânia, atual Oslo. Considerado o maior dramaturgo do século XIX e o pai do drama moderno, em 50 anos de atividade literária, escreveu 25 peças. Iniciou sua carreira como homem de teatro em 1850, ano em que o capitalismo europeu se consolidava e houve excessivo avanço econômico, ascensão do proletariado, especulação financeira, imperialismo, enfim, época em que o dinheiro passou a dominar a esfera da vida pública e privada.

A base desse mundo burguês estava no matrimônio e na família, por isso os casamentos se realizavam geralmente entre pessoas do mesmo nível econômico e social. Não se admitiam escândalos morais ou paixões desenfreadas, pois isso enfraqueceria a unidade familiar. Nessa época, o teatro servia como instrumento de propaganda da ideologia burguesa e de seus princípios econômicos, sociais e morais. A "peça-bem-construída", que não trazia qualquer elemento revolucionário ou inovador, imperou com sucesso nos palcos do teatro burguês durante aproximadamente três séculos.

Em contrapartida, nas três últimas décadas do século XIX começa a ser delineado um novo perfil de homem moderno. Um homem que ansiava não só pela apreensão do mundo exterior, dominando a natureza, usando a razão e o método científico; mas também buscava a "verdade" interior, conhecendo e expressando seus sentimentos íntimos. Esse homem queria compreender o mundo do ponto de vista inteligível, objetivo e analítico, mas também queria levar em consideração o lado intuitivo, sensível e poético.

O século XVII, de Galileu, Descartes e Newton, havia valorizado o racionalismo exacerbado, que considerava verdade absoluta somente aquilo que fosse deduzido, com a clareza da demonstração matemática. Assim sendo, todo o conhecimento sensível e imaginativo, constituíam ficções do espírito. É uma época que exclui toda a subjetividade duvidosa, tudo o que não se encadeia numa sucessão lógico-causal.

No final do século XVIII e metade do século XIX, surge o movimento romântico, que operou uma grande revolução em busca da subjetividade, abalando os alicerces da cultura ocidental. Mas, mesmo não querendo se submeter às convenções sociais, o movimento romântico não conseguiu propor grandes rupturas no plano moral.

O homem descobre a glória e o desespero de conhecer o mundo por meio de sua própria subjetividade, de suas ambivalências e seus anseios de plenitude. É o momento em que se intensifica e se explora amplamente a angústia produzida pelo desencantamento, a consciência dolorosa de que suas representações da realidade não



satisfaziam o desejo de expressar seu “si mesmo”. (MENEZES, 2006, p. 12)

A grande ruptura somente vai acontecer a partir das décadas de 1870 e 1880, com as peças de Ibsen e outros dramaturgos da época, período que corresponde ao realismo. É claro que essa transição começa bem antes de 1870, pois tendências de uma dramaturgia realista já vinham ocorrendo desde os anos 1830.

A partir da década de 1870/1880 as pessoas começam a se dar conta de que não existe a divisão maniqueísta de herói e vilão. Os personagens têm mais densidade e, portanto, diferentes níveis de intenção, podendo chegar à polivalência. Percebem também que o mundo exterior não é o único a reprimir, há algozes ou espectros mais terríveis no mundo interno de cada um que impedem a escolha verdadeira. (MENEZES, 2006, p. 30)

Classificado simplifadamente como realista/naturalista, Ibsen se empenha em introduzir a “representação da subjetividade” no teatro. Em suas obras, mostra claramente as angústias, as dúvidas e as ambiguidades que povoam o mundo subjetivo. Criou personagens com dimensão interior que se expressavam pelo discurso ambíguo, pela ambivalência das palavras e pela ausência delas. Criou personagens que não se enquadravam nas normas e convenções estabelecidas pela sociedade burguesa.

O fato de Ibsen estar na divisa de duas eras é especialmente interessante, porque o sujeito de sua obra, tomado como protagonista daquele momento histórico, é justamente aquele que se deu conta do que perdeu, ou se viu obrigado a abandonar, desde a adoção do pensamento cartesiano, e que agora estava disposto a reaver. Percebe que pode prescindir do raciocínio objetivo e lógico e pode revalorizar o que lhe chega à consciência por meio de sua experiência subjetiva. (MENEZES, 2006, p. 134)

O pensamento cartesiano havia sufocado por três séculos a liberdade de intuir de imaginar, e o sujeito do final do século XIX estava em busca do seu “eu”. Esse sujeito, que antes se acreditava como sendo um ser uno, passa então a se ver como um ser fragmentado e múltiplo, e a perceber que,



na verdade, o seu psiquismo é habitado por uma pluralidade de seres contraditórios.

Apesar de Ibsen rejeitar rótulos, a maioria dos críticos divide sua carreira em três fases distintas: peças históricas ou românticas; peças realistas ou naturalistas; e peças simbólicas ou neorromânticas. Tereza Menezes, porém, propõe a divisão de sua obra em quatro fases: peças de juventude; poemas épico-dramáticos; dramas realistas; e dramas interiores. A peça *Hedda Gabler*, escrita em 1890, pertence à quarta fase.

Nessa última fase, Ibsen desiste de propor aos homens os princípios considerados mais caros para ele: a “verdade” e a “liberdade”. Ele se dá conta de que a mentira pode ser imprescindível para os seres mais frágeis e a liberdade pode assustar a maioria das pessoas. Nessa fase, Ibsen avança cada vez mais pelo mundo interior das personagens, perscrutando seus desejos e sua maneira de lidar com eles, seja negando-os, desistindo deles ou transformando-os em sonhos.

O comportamento e as atitudes da personagem Hedda Gabler ilustram o nascimento desse sujeito que toma consciência da multiplicidade de seres que habitam o psiquismo. De todas as personagens femininas de Ibsen, Hedda é considerada a mais terrível, a mais complexa e a mais bem construída. Nessa obra, Ibsen mergulha ainda mais fundo no mundo interior da mulher e nos põe diante do insólito, de comportamentos que não podem ser explicados apenas em termos racionais.

A peça *Hedda Gabler* é constituída de quatro atos. Além de Hedda, há apenas seis personagens (Jorge Tesman, seu marido; Senhorita Juliana Tesman, tia de Jorge; Téa Elvsted, uma antiga colega de escola de Hedda; Brack, juiz amigo de Hedda; Eilert Løvborg, antigo amor de Hedda; e Berta, a empregada). Com cada personagem ela mantém um tipo diferente de relacionamento, o que é absolutamente normal, mas a forma de se comportar com cada um é que vai revelando as várias máscaras de Hedda. Por essa razão, cada personagem tem dela uma impressão diferente. Cada um conhece uma Hedda diferente, mas nenhum conhece seus verdadeiros anseios e desejos, que talvez ela própria desconheça.

Segundo Erving Goffman, “quando um indivíduo se apresenta diante dos outros, terá muitos motivos para controlar a impressão que estes recebem da situação” (GOFFMAN, 2009, p. 23). No início da peça, as primeiras informações que temos a respeito da personalidade e das características comportamentais da personagem Hedda nos chegam através da opinião de outros personagens, baseadas nas impressões que outros personagens têm dela, as quais ela mesma se encarregara de imprimir, consciente ou inconscientemente.



Em diálogo com a Srta. Juliana Tesman, Berta manifesta sua opinião em relação à nova patroa, caracterizando o tipo de relação que Hedda estabelece com os criados.

Berta — (...) eu tenho muito medo de não contentar essa moça, a esposa do senhor Tesman, de não estar à altura.

Srta Tesman — Oh, bobagem, Berta. Vai ter uma dificuldade ou outra, no princípio...

Berta — Não sei não, Senhorita. Eu já notei ontem de noite... Ela é muito... especial...

Srta Tesman — Especial... Como?

Berta — Díficil. Muito exigente. Tudo ali, sabe? (IBSEN, s. d., p. 4)

Na continuação desse diálogo, a Srta Tesman lembra a Berta a época em que Hedda passeava a cavalo com o pai e que Berta tinha até medo de chegar perto, de sujar, de macular aquela figura imponente, inatingível. Hedda tinha sido idealizada por elas.

Quando Tesman começa a conversar animadamente com sua tia, sobre as novidades da viagem de núpcias. Novamente se percebe a marca que Hedda fez questão de imprimir à sua pessoa. Tanto a Srta. Tesman quanto Jorge demonstram uma profunda admiração por Hedda e uma grande satisfação pela realização daquele matrimônio.

Srta. Tesman — E pensar que agora você é um homem casado, Jorge! E que foi você quem conquistou Hedda Gabler! A bela Hedda Gabler! Quem ia imaginar?! Com tantos admiradores que ela tinha!

Tesman — (Cantarola um pouco. Sorri, contente.) — É, acho que deve haver por aí um punhado de amigos meus se roendo de inveja, hein? (IBSEN, s. d., p. 7)

Toda essa distinção atribuída a Hedda é fruto da representação de uma personagem que ela própria criou para viver de acordo com os valores da sociedade burguesa de sua época. Após criar essa personagem para si, comportou-se, ao longo dos anos, acreditando e fazendo os outros acreditarem na veracidade daquele papel. Hedda alimentou o imaginário das pessoas com códigos que confirmassem o tipo de pessoa (que ela queria ser ou) que ela queria que os outros pensassem que ela era. Mas, nenhum indivíduo conhece, verdadeiramente, o outro, nós conhecemos os outros e a nós mesmos por meio de máscaras que ora ostentamos e ora escondemos.



Quem é Hedda? Essa é uma pergunta com várias respostas ou com nenhuma resposta. Cada crítico literário, cada estudioso das obras de Ibsen, cada leitor acabará respondendo a essa pergunta a partir de seu próprio subjetivismo. Ela é uma personagem tão complexa que não pode ser vista por um único ângulo. Para Robert Ezra Park:

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra "pessoa", em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel (...). É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos. (PARK, citado em GOFFMAN, 1950, p. 249)

Quando Hedda aparece, somos imediatamente tomados por uma inquietação, pois suas falas e seu comportamento divergem da imagem que Tesman e sua tia têm dela. A empregada, no entanto, já percebera essa discrepância, pois ela se refere à patroa sempre de forma reticente. Isso se dá, possivelmente, porque Hedda não se preocupava tanto em representar a sua "personagem" diante de uma empregada.

Pela manhã, logo que desce do quarto para a sala, Hedda diz que dormiu "mais ou menos", reclama das "portas da varanda que estão completamente abertas", critica a "tonelada de flores espalhadas pela casa". Além disso, quando Tesman quer mostrar a ela seus chinelos velhos bordados por tia Rina, pelos quais ele tem tanto carinho e aos quais dá tanta importância, ela mostra total descaso com os assuntos do marido: "... não estou especialmente interessada" (IBSEN, s. d., p. 11-12).

Em seguida, ela reclama do "chapéu velho" que supostamente a criada teria deixado sobre a cadeira da sala. Na verdade, o chapéu não era velho e não pertencia à criada, mas à tia de Tesman, que o teria comprado justamente para causar boa impressão à Hedda. Mais tarde, sem nenhum pudor, a própria Hedda revela ao juiz Brack, que a crítica feita ao chapéu fora intencional. Ela sabia que o chapéu era da tia Juliana, mas fingiu pensar que o chapéu era da criada. Aos poucos aquela Hedda idealizada pelo marido vai se revelando uma pessoa maldosa, egoísta, sem a menor preocupação em magoar ou ferir as outras pessoas.



Brack — (Sacudindo a cabeça) Senhora Hedda! Como pode fazer uma coisa dessa? Com uma velhinha tão indefesa como tia Juliana! Um passarinho!

Hedda — Pois é – vê só. Essas coisas me vêm assim, de repente, esses impulsos – e não consigo resistir. (Joga-se na poltrona junto à lareira) Não sei como explicar. (IBSEN, s. d., p. 37)

Para Freud, é o psiquismo inconsciente que determina o consciente, pois o homem não governa nem sequer sua subjetividade. Ele deixou claro que consciente e inconsciente têm linguagens e lógicas distintas. A grande mudança, desse final de século, foi a percepção de que o comportamento humano não pode ser explicado, organizado ou controlado apenas pela razão ou pelo consciente. Esse novo sujeito, então, poderia presenciar um drama que lhe dizia respeito, poderia identificar-se com os conflitos e com os sentimentos contraditórios das personagens. E, dessa forma, poderia dar um significado às contradições de seus próprios sentimentos e comportamentos.

A obra de Ibsen veio ao encontro do novo sujeito da virada do século – o sujeito com uma nova possibilidade de auto-refletir, de se pensar a partir do que nele é falho –, ela veio mobilizar seus anseios de verdade para consigo mesmo, trazendo-lhe em contrapartida, a dúvida e o desencanto. (MENEZES, 2006, p. 115)

O nome da Sra Elvsted vem à tona quando Hedda lê um cartão que acompanha um buquê de flores. A Sra Elvsted é descrita como uma mulher delicada, de rosto bonito e expressão suave; olhos azul-claros, grandes e redondos; cabelos extremamente claros, muito abundantes e ondulados; e mais jovem que Hedda. Hedda fala com inveja e despeito do cabelo da Sra Elvsted: “A do cabelo irritante. Aquele cabelo louro que ela sabia usar muito bem para se mostrar, onde quer que fosse.” (IBSEN, s. d., p. 16).

Na primeira conversa entre as duas mulheres, a Sra Elvsted lembra a Hedda que elas não tinham um relacionamento muito amigável na escola.

Sra Elvsted — (...). Oh, e como eu tinha medo da senhora, o tempo todo!

Hedda — Medo de mim?

Sra Elvsted — Verdadeiro pavor! Sabe bem porque — sempre que nos encontrávamos na escada puxava meu cabelo até doer.

Hedda — Não diz! Eu fazia isso?





Sra Elvsted — Uma vez até ameaçou que ia botar fogo no meu cabelo, na próxima ocasião em que me encontrasse.

Hedda — Bobagens de menina. (IBSEN, s. d., p. 20)

Várias vezes, no decorrer da peça, Hedda toca nos cabelos da Sra Elvsted, acaricia seus cabelos e, no final do segundo ato, uma fala de Hedda revela os seus sentimentos em relação a ela: "Ah, se você pudesse entender como sou miserável! E você, o destino te fez tão rica! (Abraça Téa com calor exagerado.) Acho que afinal chegou a hora de eu queimar os teus cabelos!" (IBSEN, s. d., p. 55).

Essa obsessão de Hedda pelos cabelos de Téa é muito significativa. Os cabelos da mulher estão diretamente relacionados à beleza, à feminilidade e à sedução. A simbologia do cabelo é extensa e variada nos mais diversos lugares do mundo. Acredita-se que os cabelos de uma pessoa conseguem concentrar espiritualmente suas virtudes, daí ser costume em muitos locais conservarem-se mechas de cabelos como relíquias. Os cabelos representam virtudes e poder, e o ato de se cortar o cabelo de forma voluntária ou imposta, pode representar uma renúncia à própria personalidade. Cortar os cabelos das pessoas já foi usado como um instrumento de dominação coletiva. Na literatura celta, em geral, os inferiores têm cabelo curto, mas as personagens importantes são descritas como tendo uma cabeleira longa, loura ou castanha. Na origem da tradição cristã, a cabeleira feminina estava ligada à sensualidade, tanto que era proibido às mulheres entrar na igreja sem véu (CHEVALIER, 2005, p. 153-156).

Além disso, dois símbolos nos remetem à Hedda: o cavalo e a pistola. A montaria e o tiro ao alvo eram seus passatempos preferidos. O cavalo é associado às trevas do mundo octoniano, ele é portador de morte e de vida. Os psicanalistas fizeram do cavalo o símbolo do psiquismo inconsciente ou da psique não-humana. O cavalo branco representa o instinto controlado, mas o cavalo tenebroso estará sempre dentro de cada um. Jung observa que, a imagem do cavaleiro, na arte moderna, simboliza um medo torturante e certo desespero, como uma espécie de pânico diante de forças que o homem não consegue controlar. Já a arma, criada para enfrentar o inimigo, pode servir para dominar qualquer pessoa. Seja ela amiga ou inimiga. Ela tem funções ambíguas, pois pode defender, mas também pode oprimir. De qualquer maneira, materializa a vontade dirigida para um objetivo. Os sonhos em que aparecem armas são reveladores de conflitos interiores e a psicanálise vê na maioria das armas um símbolo sexual. Na verdade, tanto o cavalo quanto a arma são símbolos que se identificam mais diretamente com o universo masculino (CHEVALIER, 2005, p. 80-81, 202-205).



O fato de os símbolos que nos remetem à Hedda serem predominantemente do universo masculino não está ligado a uma tendência à homossexualidade nem à masculinização dessa personagem. Na verdade, Hedda desejava pertencer ao universo masculino pelo que era permitido aos homens de sua época e negado às mulheres. A liberdade, tão valorizada por Ibsen, é desejada por Hedda. Ela queria ter o direito de ir e vir, de fazer escolhas que não aquelas determinadas pela sociedade pequeno-burguesa.

No diálogo em que Hedda e Løvborg conversam sobre o passado, Løvborg relembra que a jovem gostava de fazer perguntas sobre sua vida de homem, sobre sua liberdade e questiona o motivo de tanta curiosidade.

Hedda — Você acha que uma jovem – tendo a oportunidade – e a certeza de que ninguém vai saber...

Løvborg — Sim?

Hedda — ...Não vai querer dar uma olhada, um rápido mergulho num mundo que...

Løvborg — ...que...

Hedda — ...jamais lhe será permitido conhecer? Um mundo proibido.

(IBSEN, s. d., p. 48)

As duas personagens femininas, Hedda e Téa, são antagônicas desde os tempos de escola, mas aquela pequena inveja dos tempos de escola se torna insustentável, quando Hedda descobre que a Sra Elvsted, a despeito de sua aparente delicadeza e fragilidade, foi capaz de traçar o próprio caminho, ao fazer suas opções sem medo e sem estar presa às convenções sociais e à moral burguesa da época.

Apesar de ter feito com o marido um comentário hostil em relação à senhora Elvsted, quando esta chega à sua casa, Hedda vai recebê-la com ar amável, demonstrando prazer em rever a antiga colega, depois de tantos anos. Durante a conversa, a senhora Elvsted demonstra muita preocupação com Eilert Løvborg (tutor de seus enteados), que está na cidade também. Hedda logo desconfiou de que deveria haver algo mais sério entre os dois que justificasse tanta preocupação.

As demonstrações de carinho e afeto de Hedda para com a Sra Elvsted, foram intencionais e milimetricamente calculadas. Na verdade, Hedda estava representando para poder obter mais informações a respeito do relacionamento de Téa e Løvborg. Havia nesse comportamento o que Goffman chamou de "burocratização do espírito".



A coerência expressiva exigida nas representações põe em destaque uma decisiva discrepância entre nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado. Como seres humanos, somos presumivelmente, criaturas com impulsos variáveis, com estados de espírito e energias que mudam de um momento para outro. Quando, porém, revestimo-nos de caráter de personagens em face de um público, não devemos estar sujeitos a altos e baixos. (...). Espera-se que haja uma certa burocratização do espírito, a fim de que possamos inspirar a confiança de executar uma representação perfeitamente homogênea a todo tempo. (GOFFMAN, 2009, p. 58)

A sós com a senhora Elvsted, Hedda conduz o diálogo de tal forma que acaba induzindo a antiga colega de escola a confessar que havia abandonado o marido e o lar por causa de Løvborg. Hedda torna-se, então, ainda mais atenciosa e carinhosa e passa a chamá-la pelo primeiro nome, Téa, com o objetivo de saber detalhes dessa relação.

Hedda — Você tem confiança nele?  
 Sra Elvsted — Há a sombra de uma mulher entre mim e ele.  
 Hedda (olha-a ansiosamente) — Quem é?  
 Sra Elvsted — Não sei. Alguém que ele conheceu no passado. E nunca conseguiu esquecer completamente.  
 Hedda — Ele te falou muito a respeito ... dessa mulher?  
 Sra Elvsted — Uma vez só, e vagamente...  
 Hedda — Que foi que ele contou?  
 Sra Elvsted — Que no momento da separação ela esteve a ponto de lhe dar um tiro de pistola. (IBSEN, s. d., p. 21)

No segundo ato, descobriremos que o grande interesse que Hedda manifestou pelo relacionamento da Sra Elvsted e Løvborg, ocultava uma razão especial. Hedda e Løvborg haviam tido um relacionamento no passado. Na verdade, a mulher a que Téa se referiu na conversa, sem conhecer sua identidade, era a própria Hedda.

De um lado temos a personagem Hedda Gabler, que amava Løvborg, mas o abandonou, porque seu comportamento desregrado não condizia com a imagem de marido que ela pretendia ter e que a sociedade burguesa considerava ideal. Então, ela se casa com Jorge Tesman, não por amor, mas porque ele era o único homem disponível para lhe proporcionar uma tranquila situação burguesa: conforto material e posição social. Ela sacrificou os próprios sentimentos por uma vida monótona, mas segura.



Do outro lado temos a senhora Elvsted, que, mesmo estando casada com um juiz, decide abandoná-lo por estar apaixonada por Løvborg, não se importando com as consequências de seus atos. Além da paixão, ela trazia consigo uma força criadora, pois ajudou Løvborg a abandonar os vícios e a se reerguer; auxiliou-o, também, a escrever dois livros, um já publicado e o outro, ainda em manuscrito, de conteúdo original e revolucionário que chegou a surpreender Tesman. A senhora Elvsted é uma mulher que não está presa aos conceitos ou preconceitos da sociedade, nem age conforme as convenções sociais.

Portanto, Hedda Gabler, a mulher tão admirada por todos, vista como uma mulher forte, inteligente, acaba comportando-se como uma mulher convencional; e a senhora Elvsted, uma mulher simples, acaba se revelando a personagem inconformista, que luta pelos seus sonhos, seus ideais, e, principalmente, por seus sentimentos.

Com o juiz Brack, Hedda mantém um relacionamento muito íntimo. É para ele que ela faz confidências e fala sobre si. É para ele também que ela sempre confessa o tédio que sente em sua vida. Seus diálogos são sempre metafóricos e permeados de ambiguidades. Ibsen colocou o diálogo realista em um novo padrão pelo uso que fez do subtexto. Em suas peças havia sempre um texto explícito, mas por meio dele um texto sub-reptício que o dotava de outros possíveis significados. Seus diálogos eram ao mesmo tempo ricos e econômicos. Em termos cênicos, as falas podem revelar muita coisa a respeito das personagens e sugerir atmosferas.

Brack — Mas suponha que uma terceira pessoa tome o trem e se junte ao casal?

Hedda — Ah, bem, isso é outra história!

Brack — Um amigo fiel e devotado...

Hedda — ... Cheio de recursos intelectuais e materiais — um homem vivido e ...

Brack — ... sem qualquer especialização.

Hedda — (Suspirando profundamente) Seria um verdadeiro alívio.  
(IBSEN, s. d., p. 35-36)

Os diálogos travados por Hedda e o juiz Brack, sempre ricos de imagens e ambiguidades, nos colocam diante da mentira vital. A mentira vital é aquela que dá ao indivíduo a ilusão de que ele necessita para sua sobrevivência. A vida é construída em cima de sonhos, de mentiras, de pretextos. O autoengano consciente ou inconsciente de Hedda aparece nesses diálogos. Hedda dá mais liberdade para demonstrações de intimidade ao juiz Brack do que ao próprio marido. Consequentemente, Brack conhece uma



Hedda que Tesman desconhece e aproveita-se dessa liberdade para sugerir a possibilidade um triângulo amoroso, rechaçada por ela. Para Brack, Hedda admite manipular o marido e demonstra desprezo por considerá-lo um homem medíocre.

Em relação a Løvborg, Hedda tinha um passado a esconder. Quando Løvborg tem a oportunidade de ficar sozinho com ela, demonstra inconformismo com o casamento de sua ex-amante com seu rival Tesman. É através dos diálogos entre os dois que o relacionamento de outrora vai sendo revelado.

Hedda — Olhando para trás, acho que havia alguma coisa realmente bonita e fascinante — diria mesmo ousada — na... nessa intimidade secreta que nos unia, nessa camaradagem de que ninguém jamais sequer desconfiou.

Løvborg — É, é, Hedda. Havia! Quando eu chegava de tarde em casa de seu pai; o general sempre lendo os jornais, sentado perto da janela, de costas para nós...

Hedda — Nós dois num canto do sofá...

Løvborg — Vendo o mesmo suplemento ilustrado pela milésima vez...  
(IBSEN, s. d., p. 47)

Quando Løvborg diz a Hedda que, no passado, ela foi covarde por não lhe ter dado um tiro, ela afirma que não ter atirado nele não foi sua maior covardia, naquela noite. Na verdade, sua maior covardia foi não conseguir ir contra os preconceitos e os valores burgueses, foi não conseguir colocar seus sentimentos acima de suas aspirações materiais. Løvborg era um indivíduo impróprio para o casamento, isto é, sua situação econômica não daria à Hedda a estabilidade e a segurança que ela buscava através de uma união conjugal. Então nesse momento, Løvborg compreende o quanto ela o amava. Essa compreensão não está no texto, mas pode ser depreendida pelo subtexto.

Løvborg — (Olha-a um instante, compreende, e murmura apaixonadamente) Oh, Hedda! Hedda Gabler! Era isso o que havia no fundo de nossa camaradagem! Você e eu...! Afinal, você também sentiu a atração furiosa da vida e... (IBSEN, s. d., p. 49)

As lutas internas pelas quais as personagens ibsenianas passam são discutidas ao longo da ação dramática. Até então os mecanismos usados pelos dramaturgos para realizar o trabalho de prospecção interior, tinham



sido três: o confidente, o aparte e o monólogo. Ibsen representa as subjetividades por meio das falas que revelam a paisagem interior das personagens. Tudo passa a estar contido na ação dramática que inclui não somente os diálogos, mas também o subtexto e o silêncio

A introdução da técnica da exposição retrospectiva rememorativa foi uma das principais inovações introduzidas por Ibsen na dramaturgia. O passado domina no lugar do presente, mas esse passado é trazido à luz por meio dos diálogos. A peça *Hedda Gabler* começa próxima do fim e toda a ação dramática se passa entre a manhã de um dia, após Hedda e Tesman terem voltado da viagem de núpcias, e a noite do dia seguinte, quando Hedda se suicida. Nessas poucas horas, são os diálogos que esclarecem o tipo de relação que Hedda teve e tem com cada um dos personagens.

Como os outros personagens não sabem que houve um relacionamento entre Hedda e Løvborg, diante dos outros, eles representam, conversam sobre banalidades, porém, a sós, falam sobre o passado, num tom bastante íntimo. Os leitores percebem o quanto suas falas são carregadas de ambiguidade, mas os outros personagens não. Quando Løvborg elogia a coragem da Sra Elvsted (justamente a qualidade que faltara a Hedda), Hedda diz que a coragem é uma qualidade rara e que, se as pessoas tivessem coragem, "talvez a vida pudesse ser vivível" (IBSEN, s. d., p. 50).

Løvborg escrevera um novo livro com a ajuda de Téa, do qual só havia um exemplar manuscrito. Sabendo que a fraqueza de Løvborg estava na bebida, Hedda o induz a ir a uma noitada, acompanhado do juiz Brack e Tesman. Devido ao seu estado de embriaguez, Løvborg acaba perdendo o manuscrito na rua. Tesman encontra o manuscrito e apanha-o com a intenção de devolver ao verdadeiro dono mais tarde. Chegando a casa, Tesman recebe a notícia que sua tia Rina estava à beira da morte e vai para a casa das tias, deixando o manuscrito com Hedda.

Pela manhã, Løvborg vai até a casa de Hedda e, por não ter coragem de contar à Sra Elvsted que havia perdido o manuscrito, diz que ele havia rasgado em pedacinhos e jogado no mar. A Sra Elvested sai, deixando Løvborg sozinho com Hedda. Percebendo que Løvborg está se sentindo completamente arrasado, Hedda não alivia sua angústia, revelando-lhe que o manuscrito encontra-se em sua casa. Ao contrário, entrega-lhe uma de suas pistolas, sugerindo-lhe que fizesse bom uso dela. Løvborg vai embora e Hedda, destroi o manuscrito como se estivesse destruindo um filho de Téa e Løvborg ou o fruto dessa relação. Mais tarde, fica-se sabendo que Løvborg havia cometido suicídio.

À noite, enquanto Tesman e a Sra Elvsted começam a tentar reescrever o livro de Løvborg a partir de rascunhos deixados com a Sra Elvsted, o juiz Brack revela a Hedda que ele sabe a quem pertencia a pistola



com a qual Løvborg se matou, mas que poderia ficar calado, se obtivesse alguns favores em troca. Então, Hedda, sem dizer nada, retira-se da sala e dá um tiro na própria frente, selando seu final trágico.

É uma pessoa incapaz de criar ou trocar, seja o que for, com os outros. Há algo de inexplicável, de impalpável, no comportamento desta mulher, nesta maneira só sua, de lidar com a vida. Ela joga no fogo a obra de Løvborg seja por inveja, por impotência, por desprezo ou por ódio, da mesma forma como terminou com a sua própria vida. (MENEZES, 2006, p. 69)

Tereza Menezes afirma que “apesar de ter vivido, e muitas vezes com amargura, o desencantamento do mundo e a perda das certezas clássicas, Ibsen não se deixou endurecer nem desistir do ser humano enquanto projeto de vida” (MENEZES, 2006, p. 137). Isso pode ser visto no final da peça, quando a Sra Elvsted e Tesman, após saberem que Løvborg estava no hospital, entre a vida e a morte, decidem reescrever seu livro a partir de notas e rascunhos que ela havia guardado. A Sra Elvsted é o oposto de Hedda. Enquanto Hedda destruiu a vida de Løvborg, Téa salvou Løvborg, quando ele ainda tinha possibilidade de fazer algo pela própria vida. No momento em que ele está prestes a morrer, Téa assume a missão de salvar o que for possível do precioso livro.

Na obra de Ibsen, a presença da mulher é forte, seja positivamente ou negativamente. Ele não idealizava as mulheres, apenas preocupava-se com o seu destino, porque não eram livres para elaborar seus valores. A opressão vivida por Hedda pode ter desencadeado essa força destruidora. Ela bloqueou os caminhos para uma vida venturosa, não soube como construir seu “eu” a partir de suas aspirações, de seus desejos e se perdeu em um comportamento que, hoje, seria chamado de neurótico.

Hedda Gabler é o exemplo da mulher inconformada da virada do século XX, que não ousa realizar seus desejos, porque se encontra presa a convenções sociais obsoletas, mas também não se conforma em viver segundo os ditames das regras da burguesia. Além do mais, por sentir-se entediada, ela se empenha na destruição de todos que, de alguma forma, conseguiram libertar-se das amarras que os escravizavam.



## REFERÊNCIAS

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FREUD, S. *O ego e o id*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 17 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

IBSEN, H. *Hedda Gabler*. Tradução não publicada de Millôr Fernandes. Cópia xerox. 86 p.

MENEZES, T. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. De J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, J. P. da. *Ibsen no Brasil – Historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico*. Dissertação de mestrado. USP, 2007. Disponível em: [http://www.teses.usp.br/.../TESE\\_JANE\\_PESSOA\\_SILVA\\_VOLUME I, II E III, pdf](http://www.teses.usp.br/.../TESE_JANE_PESSOA_SILVA_VOLUME_I,_II_E_III.pdf). Acesso em: 17 jun. 2011.





## NORMAS PARA PUBLICAÇÃO



**TÍTULO DO TRABALHO:** Caixa alta, sem negrito, alinhado à esquerda.

**FONTES:** Arial 12 no texto.

Arial 11 nos resumos e nas citações longas endentadas.

**ESPAÇAMENTOS:** 1,5 no corpo do texto.

1,0 nos resumos e nas citações longas.

**RESUMOS:** Em português e em inglês. De 100 a 120 palavras, colocados antes do texto. As palavras "resumo" e "abstract" devem vir em caixa alta e negrito. Os termos "palavras-chave" e "keywords" devem vir em caixa baixa e negrito. Depois de cada resumo, incluir as palavras-chave (de 3 a 6), separadas por ponto. Ex.: **Palavras-chave:** Intermidialidade. Arte contemporânea. Palavra. Imagem.

**EXTENSÃO DO ARTIGO:** Mínimo de 10 páginas (cerca de 4000 palavras) e máximo de 20 páginas (cerca de 8000 palavras).

**PAGINAÇÃO:** As páginas do artigo não devem ser numeradas.

**CITAÇÕES E REFERÊNCIAS:** Citações de até 4 linhas devem ser incluídas no próprio texto, entre aspas. Citações com mais linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas pela margem de parágrafo, digitadas com espaçamento 1,0 fonte Arial 11 e não conter aspas. Incluir referências às citações no próprio texto, entre parênteses. Ex.: (MILLER, 2003, p. 45-47).  
(Não colocar ponto depois dos parênteses, nas citações longas endentadas.)

**SUPRESSÃO DE TRECHOS NAS CITAÇÕES:** Usar reticências entre parênteses: (...).



CITAÇÃO DE UM AUTOR EM OUTRO. Ex.: (DRUMMOND, citado em BRAYER, 1978, p. 101).

CITAÇÃO DE MAIS DE UM TRECHO, DE UMA MESMA OBRA, NO PARÁGRAFO: Quando a fonte de uma obra já estiver mencionada no parágrafo, de modo completo, basta colocar, nas fontes posteriores, o número da página, usando apenas (p. 45).

DESTAQUES NAS CITAÇÕES: As expressões "ênfase acrescentada" ou "grifo no original" devem vir logo depois do número da página. Ex.: (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase acrescentada) ou (PROUST, 1999, p. 89-90, grifo no original).

REFERÊNCIAS: Devem seguir as normas da ABNT e devem ser apresentadas em ordem alfabética, depois da Conclusão do texto. Observar que os títulos que ganham destaque devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. O(s) primeiro(s) nome(s) do(s) autor(es) deve(m) ser abreviado(s). Exs.:

- Para livros, a entrada deverá ter o seguinte formato:

GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

- Para artigos publicados em revistas e periódicos:

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 101-124, abr. 2003.

- Para citação eletrônica, a entrada deverá ter o seguinte formato:

LIMA, G. *A importância das formas*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.

(Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas referências. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link.)

NOTAS: Usar apenas notas de rodapé, em letra arial 9 e espaçamento simples.

TÍTULOS DE TEXTOS E OBRAS: Devem ser grafados sem aspas e em itálico. Devem ter inicial maiúscula apenas a primeira palavra do título e os substantivos próprios.

DIVISÕES DO TEXTO: O texto deve conter Introdução e Conclusão. O corpo do texto pode ser redigido em apenas um bloco ou apresentar dois blocos ou mais.



O título de cada parte do texto deve ser redigido em caixa alta, sem negrito. Usar 2 espaços entre o fim do texto anterior e o novo título; usar 1 espaço apenas entre o título e o início do texto seguinte.

**NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO:** Os artigos submetidos à análise do conselho editorial devem seguir as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa.

(O conselho reserva-se o direito de recusar textos que não atendam a este item ou que apresentem muitas incorreções.)

**ENVIO DO ARTIGO:** O artigo deve ser enviado para o endereço [anfib@ibest.com.br](mailto:anfib@ibest.com.br) como anexo, sem identificação. Os dados de identificação do trabalho devem ser enviados em outro documento, com os seguintes itens preenchidos:

1. TÍTULO DO ARTIGO:

2. DADOS DO AUTOR:

Nome:

E-mail:

Titulação:

Instituição de origem:

(No caso de o autor atuar como docente em uma IES, informar o nome da instituição e a função que desempenha.)

3. DADOS DO ORIENTADOR:

Nome:

E-mail:

Instituição:

(Não serão aceitos artigos de alunos que não apresentem o nome do professor orientador.)

**IMPORTANTE:** Os trabalhos submetidos à análise do conselho editorial da revista devem obedecer rigorosamente às normas de publicação. Caso contrário, os textos podem ser recusados ou devolvidos para correção.



